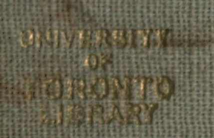
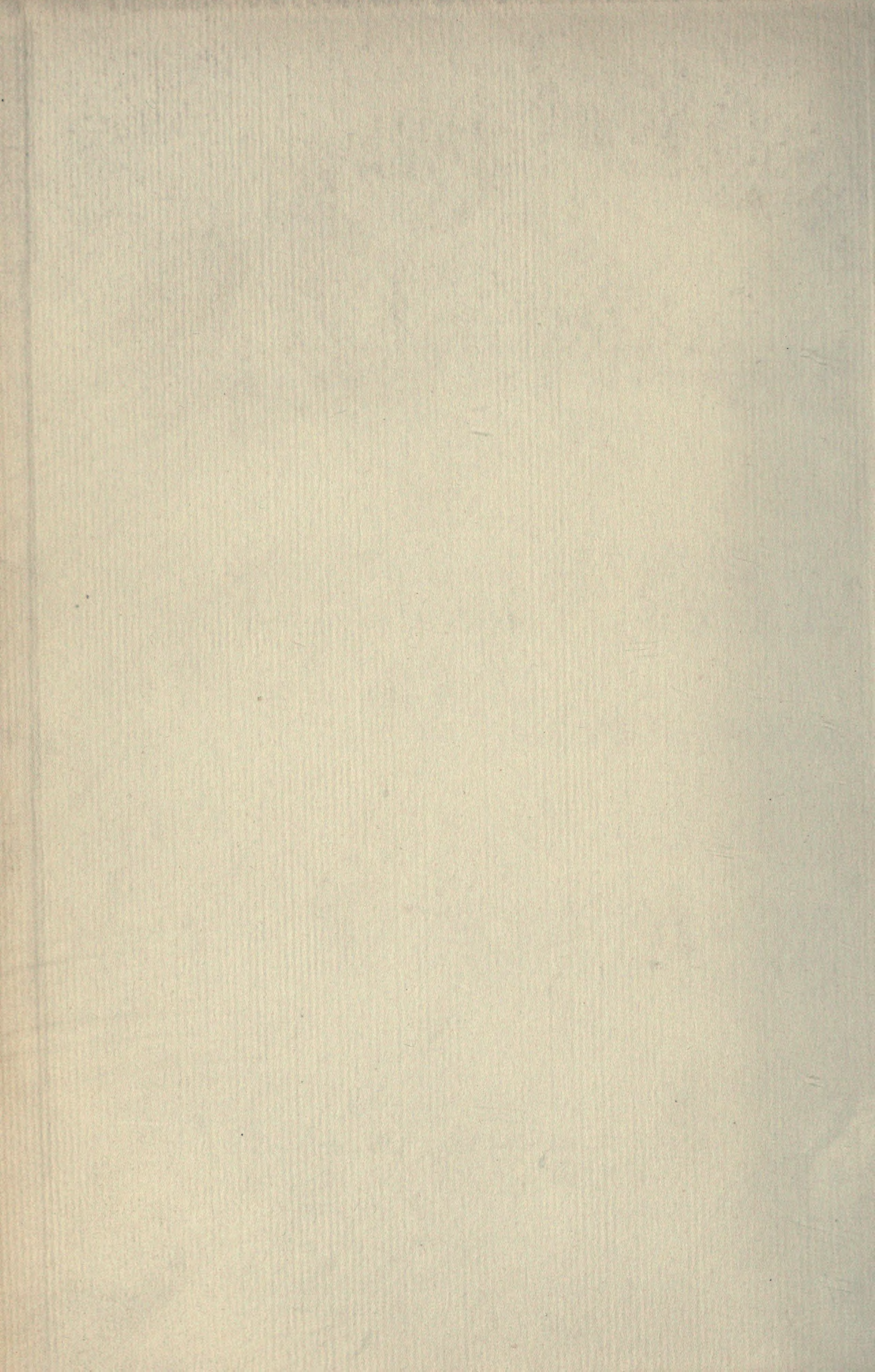
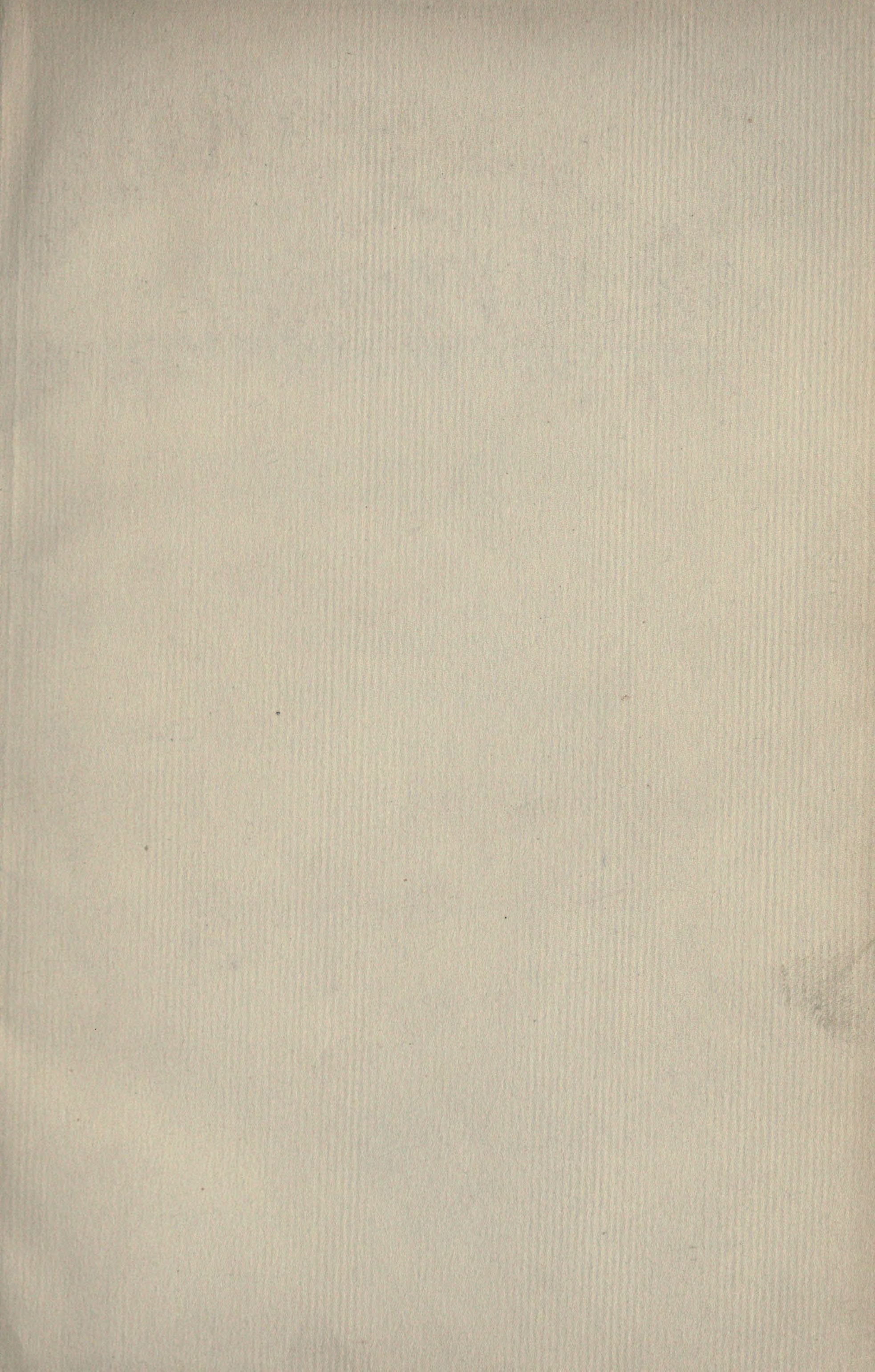
PHILIPP WITKOP

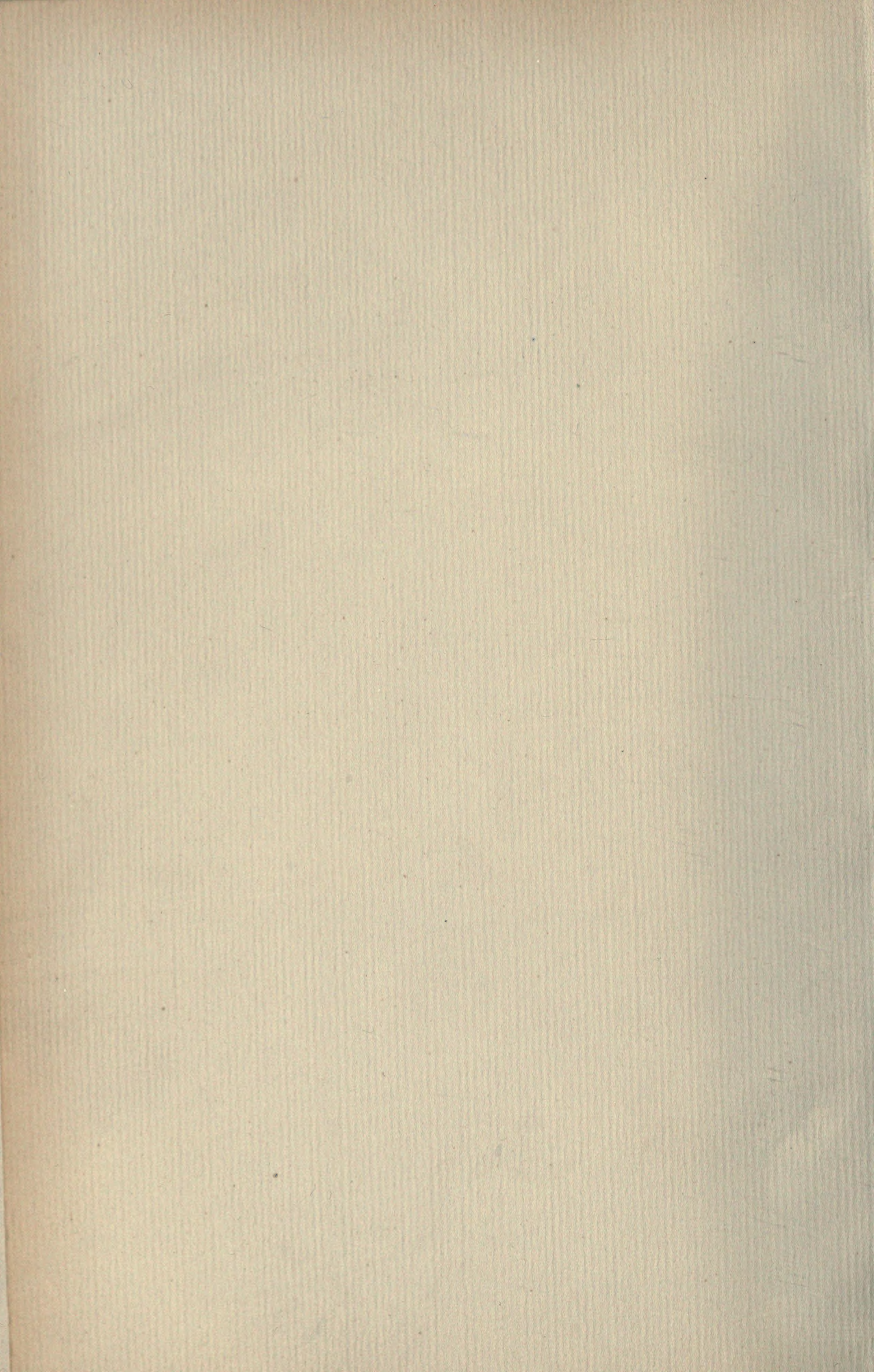
DIE DEUTSCHEN LYRIKER

II. BAND









DIE DEUTSCHEN LYRIKER

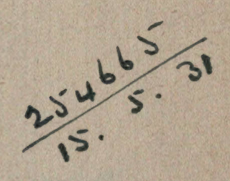
VON LUTHER BIS NIETZSCHE

VON PHILIPP WITKOP
PROFESSOR D. UNIVERSITÄT FREIBURG I. B.

ZWEITER BAND:

VON NOVALIS BIS NIETZSCHE

ZWEITE VERÄNDERTE AUFLAGE





VERLAG U. DRUCK VON B. G. TEUBNER · LEIPZIG · BERLIN 1921

Meinen Schülern und Freunden:
Dr. Walther Harich u. Dr. Conrad Wandrey

Die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers
zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens.
Nietzsche

INHALT

Die innerhalb der einzelnen Kapitel behandelten Lyriker sind in Klammern beigefügt.

NOVALIS
(FRIEDRICH VON HARDENBERG)

Religion, Wissenschaft und Kunst kreisen unaufhörlich um die beiden Pole des Lebens, um die Grundgegensätze von Wirklichkeit und Idee, Individuum und Universum. Apollinische und dionysische Kulte, Einzelforschung und Philosophie, Plastik und Musik suchen das Individuum oder Universum, die Wirklichkeit oder Idee zu ergründen und im einen oder anderen Sinn und Wert des Lebens zu künden. Im deutschen Geistesleben hatte das Christentum schließlich eine im ganzen vermittelnde Stellung eingenommen. Die Idee des Gottmenschen, an dessen Leiden und Läuterung jedem Teil war, hatte die Gegensätze versöhnt, das Universum war Gestalt, das Wort war Fleisch geworden. In dieser Mittlerstellung konnte die Kirche der Gesamtheit Ruhe, Erlösung und Erfüllung bringen. Einzelne leidenschaftliche Naturen aber mußte es immer wieder zur Einseitigkeit, zu den äußersten Polen drängen. Die Gegensätze büßten ein, verarmten an ursprünglicher Kraft, sobald man sie einander näherte und versöhnte, sie wollten ungebrochen, in einsamer Gewalt gefordert, erlebt und verkündet werden. Auf ihnen ruhte das Leben, und das Leben duldete es nicht, daß seine Kräfte an Eigenheit und Intensität verlören. So durchbrach das Individuum den Ring der Offenbarung, einsam suchte es nach seiner Wurzel, seinem Wert, Sinn und Wert der Welt riß es in sich hinein. Die deutsche Lyrik von Günther bis Goethe zeigt uns diesen Entwickelungskampf des Individuums und seinen herrlichsten Sieg. Anderen Endes entriß sich der Mystiker früh dem Ausgleich des Evangeliums, mit letzter Leidenschaftlichkeit stieß er die Wirklichkeit von sich, entfloh er seiner, aller Individualität, um ganz in der Idee, im Universum, in Gott zu versinken. Von Eckart bis Jakob Böhme, bis Silesius und Zinzendorf folgen sich die religiösen Mystiker und Pietisten. Aber je mehr die

religiösen Bewegungen an Stoßkraft verloren, je mehr Philosophie und Kunst Deutung und Darstellung des Lebens übernahmen, desto notwendiger mußte auch dieses polare Wert- und Weltgefühl aus religiöser Besonderheit in allgemeine Sphären hinausgetragen werden. In der Wissenschaft nahm es die Philosophie Spinozas auf, in der Kunst war es die deutsche Musik, die ihm seinen ewigen Ausdruck brachte. Voll grandioser, nie erhörter Gewalt haben die beiden Pole des Lebens, Individuum und Universum, in Goethe und Beethoven gleichzeitig ihren letzten Ausdruck gefunden.

Die Allgemeinheit der Kunst hatte so das Leben erschöpfend ausgesprochen, nun galt es für jede ihrer Arten, dieser Aufgabe nachzugehen.

Die deutsche Dichtung, die deutsche Lyrik hatte die individuelle, apollinische Grundkraft des Lebens durch Goethe in nie gewesener Vollendung dargestellt. Nur wenn sein Weltgefühl unmittelbar von der Nation aufgenommen, in Tat und Handlung umgesetzt worden wäre, hätte die Lyrik noch Möglichkeiten gefunden, Wert und Wesen des Persönlichen, Wirklichen — nicht tiefer — aber breiter auszusprechen. Die Gleichgültigkeit und Unbeweglichkeit der damaligen sozialen und politischen Zustände widerstrebten dem. So suchte die deutsche Dichtung notwendig den anderen Pol, sie wandte sich der Idee, dem Universum, der dionysischen Grundkraft des Lebens zu, um diese, auch mit ihren Kunstmitteln diese zum letzten Ausdruck zu bringen. Dionysische Dichter standen auf — denn das Leben befreit stets die Kräfte, die ihm nötig sind —, der klassischen, plastischen trat die romantische, musikalische Richtung der deutschen Poesie gegenüber.

Hölderlin war der erste, der dies mystisch-dionysische Weltgefühl erlebte, erlitt und gestaltete, der erste und größte. Einsam schritt er den Kreuzweg seines Lebens, bis er unter der Last des Endlichen, unter der Wucht unendlicher Visionen zusammenbrach. Vierzig Jahre lang fällt noch sein ungeheurer Schatten, der Schatten des Wahnsinnigen, des Mystisch-Entrückten, über die ringende, bröckelnde Dichtung der Romantiker.

Die unvergleichliche Größe Goethes und Hölderlins wuchs aus ihrer polaren Einseitigkeit und Notwendigkeit. Goethe hatte das Universum in sich hineingerissen, sein eigen Sein

zum Sein der Welt erweitert, Hölderlin hatte die individuelle Wirklichkeit in Sehnsucht nach dem All und Einen zornig fortgestoßen, seine eigene individuelle Wirklichkeit von sich gestoßen. Die Romantiker ertrugen diese einseitigen Gewalten nicht. Sie waren zu reich an Möglichkeiten und darum arm an Notwendigkeit. Wohl nahmen sie teil am dionysischen Zug: „Die Romantik ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen Geburten ringenden Chaos, das unter den geordneten Schöpfungen, ja in ihrem Schoß sich verbirgt.“ (A. W. Schlegel.) Aber es war zuviel Freiheit in ihrem Schritt, zuviel Um- und Rückschau in ihrem Auge. Sie begriffen die Vollendung der plastischen, Goethischen Persönlichkeit zu sehr, um sie ganz aufgeben zu dürfen. So versuchten sie, sie umzudeuten, sie zu sich herüberzuziehen. Sie suchten die Lebensgegensätze zu nähern, zu mischen, ihre Versöhnung, ihre freie Wechselwirkung zu glauben und zu fordern. „Die romantische Poesie gefällt sich in Mischungen.“ (A. W. Schlegel.) Und als dieser Glauben, diese Forderung sich ihnen selbst nicht erfüllte, erfüllen konnte bei der Unüberbrückbarkeit der Gegensätze, waren gerade die ernstesten Vertreter dieses Lebensgefühls gezwungen, ihn wieder durch den Wunderglauben der alten Kirche, wieder durch die dogmatisch gesicherte Idee der Erlösung und Offenbarung erfüllen zu lassen.

Novalis ist diese Umkehr erspart geblieben, da ihm nur die Stunde der gläubigen Erwartung, der sicheren Forderung vergönnt war; vor der Stunde der Erfüllung, der Aufgabe der Verwirklichung starb er hinweg. So ist er die reinste, verklärte Gestalt der Romantik geworden. All ihre Möglichkeiten und Erwartungen, all ihr Glaube ist in ihm verkörpert. Und die Frage nach der Erfüllung kann in seinem Leben, dem Jünglings-Leben, nicht gestellt werden. Er darf sich „in Mischungen gefallen“. „Nichts“ — darf er künden — „ist poetischer als Übergänge und heterogene Mischungen.“ Er darf die freibewegliche Phantasie zum „vorzüglichsten Element seiner Existenz“ machen: „Die Einbildungskraft ist der wunderbare Sinn, der uns alle Sinne ersetzen kann und der so sehr schon in unserer Willkür steht. Wenn die anderen Sinne ganz unter mechanischen Gesetzen zu stehen scheinen, so ist die Einbildungskraft offenbar nicht an die Gegenwart und die Berührung äußerer Reize gebunden.“ Er darf sich diesem wunderbaren,

1*

willkürlichen, ungebundenen Sinn als wesentlichem überantworten, gleichgültig für die mechanischen Gesetze der anderen. Denn er war berufen, eben dessen Welt zu offenbaren, die Welt der Einbildungskraft, die im Innern verharrt, rein, weit und unabhängig, die den abgründigen Zwiespalt zwischen Individuum und Universum, Subjekt und Objekt nicht kennt und anerkennt. Die Vision der Jugend sollte in ihm Gestalt gewinnen.

Der Umriß und Ausdruck seines Gesichtes kam dem des hl. Johannes nahe — nicht dem ekstatisch-entrissenen des Sehers auf Patmos, des Dichters der Apokalypse — das wäre Hölderlin —, sondern dem weichverträumten des Lieblingsjüngers, der an der Brust des Herrn ruhen durfte.

„Die Welt wird Traum“ in seinem Leben, „der Traum wird Welt“ in seinem Dichten.

Am 2. Mai 1772 wurde Friedrich von Hardenberg geboren. In Wiederstedt, dann in Weißenfels, in anmutiger Umgebung verlebte er seine Jugend. Ernste, innige Frömmigkeit war die Grundlage eines stillen Familienglücks. Seine erste Frau hatte der Vater früh an den Blattern verloren, ihr Tod erschien ihm als eine Strafe von oben für sein weltliches, gottentfremdetes Herz. Er schloß sich dem strengen, hallischen Pietismus an; durch ein schriftliches Bündnis, das er bei jedem Abendmahl erneuerte, ergab er sich Gott. Langsam wuchs er aus dieser starren Gesetzlichkeit in die mildere, liebevollere evangelische Auffassung der Herrnhuter Brüdergemeinde. In den herben Ernst des Vaters klingt die weiche Zärtlichkeit der Mutter, die mit besonderer Liebe an Friedrich hing und früh seine dichterischen Anlagen ahnte. Still und verträumt wuchs Friedrich auf, erst im neunten Jahre — nach schwerer Krankheit — erwachte sein Geist, er lernte mit Lust und Begabung. In seinen Freistunden aber las er Gedichte, noch lieber Märchen, er selber erfand solche und erzählte sie den Geschwistern. Mit seinen beiden ältesten Brüdern setzte er ein poetisches Spiel jahrelang fort, das für die Intensität und die kosmische Richtung seines Phantasielebens früh bezeichnend ist: Jeder von ihnen stellte einen Genius dar, der eine den des Himmels, der zweite den des Wassers, der dritte den der Erde. Sonntag abends erzählte dann Friedrich den Brüdern die mannigfaltigsten und wunderbarsten Begebenheiten aus diesen drei Reichen.

Als die Herrnhutischen Anschauungen des Vaters Friedrichs emporstrebendem Geist zu eng wurden, trat der Oheim, der Landkomtur von Hardenberg, vermittelnd ein und nahm ihn zu sich. Auf seinem Gute im Braunschweigischen verbrachte Novalis, weit über sein Alter hinaus, ein Jahr im Verkehr mit bedeutenden Männern. Immer in fester, klarer, liebevoller Umgebung, gestützt und gefördert, wuchs er ohne Stocken, ohne Kampf leicht und lebhaft empor. „An Belehrungen und Erfahrungen hat mir's nie gefehlt" — schreibt er mit 22 Jahren — „und jetzt brauch ich nur hinzuhören, hinzusehen, wohin ich will, so finde ich, was mich leitet, stärkt und erhebt."

Ein Jahr auf dem Gymnasium zu Eisleben vollendete seine Vorbereitung zur Universität. Im Herbst 1790, achtzehnjährig, ging er nach Jena. Die Überlieferung seiner Familie ergab es, daß er sich der Jurisprudenz zuwandte, um später in irgendein Fach der Verwaltung zu treten. Aber der ruhige, wohlhabende Bildungskreis seines Hauses erlaubte ihm, sich daneben den mannigfachen persönlichen Interessen in Wissenschaft und Kunst ausführlich zu widmen. Jena stand damals im Höhepunkt seiner Bedeutung. Griesbach, Schütz, Reinhold, Schmid und Schiller lehrten dort. Mit rückhaltloser Begeisterung gibt sich Novalis der Philosophie Kants, wie sie Reinhold lehrte, der Dichtung und Persönlichkeit Schillers hin. Schwärmend stürmt seine Einbildungskraft über die bestimmte Individualität hinweg zum Unbedingten: Schiller, der „liebe große Schiller", wird ihm zum absoluten Ideal. Er wird ihm „das vollendete Muster reiner Humanität, wie sie seit den Tagen der Griechen nicht wieder gesehen worden". „Ihm gab das Schicksal die göttliche Gabe, alles, was er berührt, in das reinste Gold des geläuterten Menschensinns zu wandeln." „Sein Blick warf mich nieder in den Staub und richtete mich wieder auf." „Ich kannte ihn, und er war mein Freund."

Kein anderes Zeugnis wirft ein so frühes, unmittelbares Licht auf Wesen und Wesensverschiedenheit Hardenbergs und Hölderlins als ihre jungen Briefe an Schiller. Hölderlin schreibt aus der dunklen Einsamkeit einer schwermütigen Jugend, er weiß um das Alleinsein, zu dem ein jeder verdammt ist, um die Abgründe zwischen Mensch und Mensch; er schreibt, der Unvollkommene an den Vollendeten, in demütiger Verhaltenheit, wie einer, der die Entrücktheit, die Unzugänglichkeit alles

Vollendeten, die Kluft zwischen Wirklichkeit und Idee leidvoll erfahren hat. Novalis schreibt unbefangen, heiter, vertraut. Die sichere Lebensverbundenheit, die freundliche Geselligkeit seiner Jugend spricht aus ihm. Ihm war alles Lebendige hold, in träumender Liebe ging er von einem zum anderen, allem offen, allem verwandt. Seine Einbildungskraft trug ihn schwärmend vom Kleinsten zum Größten, vom Wirklichen zum Ideellen, vom Ideellen zur Wirklichkeit. Er ahnte nichts von Zwiespalt und Abgrund, von der furchtbaren Einsamkeit alles Endlichen.

Rückhaltlos in seiner Begeisterung denkt Novalis kurze Zeit daran, sein ganzes Leben auf Wissenschaft und Poesie zu gründen. Aber Schiller stimmt ihn unschwer um: „Sie machten mich auf den mehr als alltäglichen Zweck aufmerksam, den ein gesunder Kopf sich hier (in einem bestimmten zukünftigen Beruf) wählen könne und müsse, und gaben mir damit den letzten, entscheidenden Stoß, der wenigstens meinen Willen sogleich fest bestimmte und meiner herumirrenden Tätigkeit eine zu allen meinen Verhältnissen leicht bezogene und passende Richtung gab.“ Die ganze Bestimmbarkeit und Beweglichkeit von Novalis klingt hell aus diesen Zeilen: wie leicht wird es ihm, der überall zu Hause ist, seinen Schwerpunkt zu verlegen, seine Willensrichtung zu ändern; ein Fingerzeig, und schon hat seine Einbildungskraft alle neuen Wege überschaut, schon hat er all seinen Verhältnissen die neue „leicht bezogene und passende Richtung“ gegeben.

So ging er im Herbst 1791 nach Leipzig, um hier und zuletzt in Wittenberg Jurisprudenz, daneben vor allem Mathematik und Chemie zu studieren. In Leipzig begegnete er Friedrich Schlegel, der seine philosophischen Interessen wachhält und dem er sich in jugendlicher Freundschaft anschließt. Wir haben eine charakteristische Schilderung Schlegels über den Novalis dieser Zeit: „Ein noch sehr junger Mensch von schlanker, guter Bildung, sehr feinem Gesicht, mit schwarzen Augen, von herrlichem Ausdruck, wenn er mit Feuer von etwas Schönem redet, unbeschreiblich viel Feuer, er redet dreimal mehr und dreimal schneller wie wir anderen, die schnellste Fassungskraft und Empfänglichkeit. Das Studium der Philosophie hat ihm üppige Leichtigkeit gegeben, schöne philosophische Gedanken zu bilden, er geht nicht auf das Wahre, sondern auf

das Schöne, seine Lieblingsschriftsteller sind Plato und Hemsterhuys. Mit wildem Feuer trug er mir einen der ersten Abende seine Meinung vor, es sei gar nichts Böses in der Welt, und alles nahe sich wieder dem goldenen Zeitalter. Nie sah ich so die Heiterkeit der Jugend."

In Tennstädt, nahe bei Weißenfels, mitten zwischen Thüringer Wald und Harz, trat Novalis in die kursächsische Verwaltung. Der Kreisamtmann Just, sein späterer Biograph, ein Freund seines Vaters, ein herzlicher, kräftiger Charakter, führt ihn in die Geschäfte ein. Leicht und sicher, mit erstaunlicher geistiger Elastizität, mit unermüdlicher Wißbegierde findet er sich in die praktischen Aufgaben, er reißt seinen Führer und Lehrer, den Kreisamtmann, mit zu neuer Beweglichkeit, zu beziehungsreicheren Ansichten der Gegenstände, er weiß die Geschäftswelt ästhetisch reizvoll zu erschauen; selbst den Geschäftsaufsätzen sucht er in zwei-, dreimaliger Umgestaltung die Bestimmtheit des künstlerischen Ausdrucks zu geben. Bewundernd blickt Just auf „die herrliche Anlage, das Gleichgewicht aller Geisteskräfte und die Leichtigkeit, womit er alles betreiben konnte".

Aber „der brausende Kopf, das unruhige Herz, die wilde, leidenschaftliche Hitze, der üppige Gedankenstrom", zu deren Erziehung er in Leipzig einmal die „strenge Disziplin, die mechanischen Pflichten" des Soldatenstandes wählen wollte, bleiben doch unbefriedigt, die Leidenschaftlichkeit seines Gefühls- und Phantasielebens staut sich. Da lernt er im Frühjahr 1795 auf dem Tennstädt benachbarten Gute Grüningen Sophie von Kühn kennen und lieben. Und in diese Liebe lenken alle Ströme seiner Gefühle, Gedanken und Phantasien freiaufschäumend hinein. Sophie war noch nicht dreizehnjährig. Und die Unfertigkeit ihrer Schriftzüge, die Hilflosigkeit ihrer Orthographie, die geistige Bedeutungslosigkeit, das Nächst-Gegenständliche ihrer Briefe und Tagebuchaufzeichnungen beweisen, daß ihr geistiges Leben dem körperlichen nicht vorausgeeilt war. Novalis' eigene Aufzeichnungen beweisen es: „Sie scheint noch nicht zu eigentlichen Reflexionen gekommen zu sein. . . . Sie ist kalt durchgehends." Geistig und sinnlich ist sie noch unerwacht — ein Kind. Und es ist bedeutungsvoll, daß es ein Kind ist, dem Novalis alle Auslösung seines Innenlebens dankt. Er, der nie bis zur Wert- und Wesensschicht des Wirklichen

vorgedrungen ist, der alles Äußere, Mensch und Welt nur als freien Inhalt seiner Vorstellung erkennt, der nie einen anderen Menschen in seinem Anderssein erlebt hat — wie hätte sich zwischen ihm und einem wachen, reifen Menschen die Gleichberechtigung und Wechselbeziehung der Liebe denken lassen. Er bedurfte eines Kindes, dessen Lebendigkeit und Liebreiz, Herbheit und Kaprizenfülle ihn immer neu erregten, das aber seiner Subjektivität, seiner phantasievollen Willkür, seinem Idealisierungstriebe keinen Widerstand entgegensetzte. Er bedurfte eines Kindes, das noch nicht die Wechselbeziehung der Liebe kennt, das noch einseitig des bloßen Hinnehmens und Aufnehmens gewöhnt ist, und nicht geben, und das Gegebene objektiv und ebenwertig aufgenommen und gewertet wissen will.

Anfangs scheint Novalis die starke Naturkraft, die ungebundene Fröhlichkeit des Grüninger Kreises angezogen zu haben. Er gab sich dessen erdhafter Lebensfreude und -fülle hin mit der ganzen Empfänglichkeit und Freiheit seines Wesens. Die einfache Ursprünglichkeit und heitere Aufgeschlossenheit dieses Daseins erstaunt und erfüllt ihn. Die herbe Anmut, die sprühende Lebendigkeit, die ungreifbare Flüchtigkeit Sophiens reizen und beschäftigen ihn, er schreibt eine ausführliche Charakteristik von ihr nieder, die alle seine Einzelbeobachtungen, alle kleinen Wirklichkeitszüge treu aneinanderreiht, ohne sie doch zu einer objektiven, organischen Einheit zusammenschließen zu können. Seine Zeichnung Mathildens im Ofterdingen ist ohne jede Beziehung zur Wirklichkeit, durchaus leer, idealisch-allgemein. Und als die einfache sinnliche Lebensfülle dieses Kreises seine Phantasie zu ermüden droht, als sein schweifendes Lebensgefühl die Begrenztheit und Gebundenheit solchen Daseins, „den schmutzigen Revers", zu empfinden beginnt, als es sich von der Einzelheit und Festigkeit des Wirklichen zur ideellen Weite und Gelöstheit hinaussehnt, da plötzlich erkrankt Sophie, erkrankt schwer, sie stirbt. Und das Geheimnis des Schmerzes, das sie verklärt, das Morgenlicht des Ewigen, das sie umwittert — sie selber eilt seiner Sehnsucht voraus, sie läßt die Enge, die Schwere, die Unzulänglichkeit des Irdischen, die harte, nüchterne Helle des Tages und strebt in die Freiheit, die Allheit, die Trunkenheit der unendlichen Nacht. Was braucht nun sein Lebensgefühl, das

schon flügelschlagend bereit stand, als ihr zu folgen! Er braucht die Geliebte nicht zurückzulassen, sorgen muß er, daß nicht er zurückbleibe hinter ihrer Flügelgewalt. In der gestaltlosen Allheit des Unendlichen ist sie allerorten, ist sie alles, sie wird seiner Einbildungskraft keine Schranke mehr setzen. Die tote Geliebte ist ihm Wirklichkeit und Idee, Individuum und Universum zugleich.

Am 19. März 1797 starb Sophie. „Soviel versichere ich Dir heilig" — schreibt Novalis an Friedrich Schlegel —, „daß es mir ganz klar schon ist, welcher himmlische Zufall ihr Tod gewesen ist — ein Schlüssel zu allem — ein wunderbar schicklicher Schritt. Nur so konnte so manches rein gelöst, nur so manches Unreife gezeitigt werden. Eine einfache, mächtige Kraft ist in mir zur Besinnung gekommen. Meine Liebe ist zur Flamme geworden, die alles Irdische nachgerade verzehrt." Und schon während der Krankheit Sophiens hatte er an Frau von Thümmel geschrieben: „Die Asche der irdischen Rosen ist das Mutterland der himmlischen. Meine Phantasie wächst, wie meine Hoffnung sinkt — wenn diese ganz versunken ist und nichts zurückließ als einen Grenzstein, so wird meine Phantasie hoch genug sein, um mich hinaufzuheben, wo ich das finde, was hier verloren ging." Mit der unbestimmten Beweglichkeit und Weite seines Lebensgefühls hob er sich leicht und sehnend — ohne tragischen Bruch! — aus der Welt des Wirklichen in die Welt der Idee. Mehrere Monate hatte die kranke Sophie der Ärzte wegen in Jena verbracht. Novalis war ihr gefolgt, war dort mit Friedrich Schlegel und mit Fichte zusammengetroffen. Mit Schlegel hatte er den Idealismus Fichtes noch idealistischer, absoluter zu gestalten begonnen. Und Fichtes Lehre von der unendlichen Macht des Willens kommt nun seiner Phantasie zur Hilfe, gibt seinem Gefühl und Intellekt die Einheit. Mit der schwärmenden Leidenschaftlichkeit seiner Natur stürmt er zum Äußersten: er will sich ganz in die ideelle, übersinnliche Welt hinaufheben, er faßt den Entschluß, der Geliebten nachzusterben. Eine Zeitlang denkt er an Selbstmord, aber die brutale Wirklichkeit eines solchen Todes wäre seiner Natur unmöglich gewesen, gelöster, reiner soll sein Tod erfolgen: Durch die bloße Kraft seines Sehnsuchtswillens. Er beginnt ein Tagebuch. Seite auf Seite prägt er sich darin seinen Todesentschluß aufs neue ein. Er feiert „auf-

blitzende Enthusiasmusmomente“ auf ihrem Grabe: „Das Grab blies ich wie Staub vor mich hin. Jahrhunderte waren wie Momente, ihre Nähe war fühlbar, ich glaubte, sie solle immer vortreten.“ Wenn sein Gefühl, seine Phantasie versagt, ruft er dieReflexion zu Hilfe: „Mein Tod soll Beweis meines Gefühls für das Höchste sein, echte Aufopferung, nicht Flucht, nicht Notmittel.“ Er will „durch seinen Tod der Menschheit eine solche Treue bis in den Tod vorführen. Ich mache ihr gleichsam eine solche Liebe möglich.“

Aber der Todesentschluß wächst mehr aus seiner Einbildungskraft denn aus leidvoller Notwendigkeit. Auch Sophies Tod, auch sein Todesschmerz ist mehr in seiner Vorstellung, seiner freien Innenwelt erlebt denn in der furchtbaren Unerbittlichkeit, der abgründigen Zwiespältigkeit des Wirklichen. Auch in diesem einzigen Erlebnis ist Novalis nicht bis zur Wert- und Wesensschicht des Wirklichen vorgedrungen. Er ist in seiner kindlichen Reinheit, seiner Einheit vor dem Zwiespalt verblieben. Unsagbar kindlich, rein und rührend sind die Tagebuchaufzeichnungen nach Sophiens Tode. Das Ideell-Höchste und Wirklich-Nächste gehen in buntem, unschuldigem Spiel durcheinander. „Ich habe zwar mit Rührung nicht an sie gedacht, in bin fast lustig gewesen; aber doch gewissermaßen ihrer nicht unwert — ich habe zuweilen männlich an sie gedacht. Den Morgen hatte ich die fatale, drückende, bängliche Empfindung des eintretenden Schnupfens. Der Entschluß stand fest. Mit der Mäßigkeit und der Geschwätzigkeit hinkte es.“ „Heute früh las ich in Schellings Ich, in Schlegels Griechen und machte die Rechnung für den Vater. Nach Tisch las ich wieder in den Griechen, ging spazieren und phantasierte mir, was ich wohl beginnen würde, wenn ich Kurfürst von Sachsen wäre. ... Habe Söfchen stets vor Augen, vergiß nicht die Kürze von drei Monaten, übernimm dich nicht, sei mäßig und überlaß dich nicht zu sehr deinem Hange zu vexieren und zu belustigen. Jetzt schickt es sich doch nicht mehr recht für dich — wenigstens sehr mit Maß. Christus und Sophie.“ In denselben Zeilen spricht er von seinen Blähungen, von Abführmitteln, die er eingenommen und von seinem liebenden Todeswillen. Unschuldig spielen Endliches und Unendliches ineinander, Körperliches und Geistiges sind ihm noch ungetrennt in Wesen und Wert. Bald stellt er sich Sophie im grünen

Halstuch vor, en profil, auf dem Kanapee oder breitet gar das graue Kleid, in dem sie gestorben, auf dem Bette aus, legt ihre Haube darüber und das Taschenbuch, in dem sie zuletzt gelesen, bald ist sie ihm reine Idee: „Sie ist das Höchste, das Einzige. Wenn ich nur in jedem Augenblicke ihrer wert sein könnte. Meine Hauptaufgabe sollte sein, alles in Beziehung auf ihre Idee zu bringen.“ Aus der schwebenden Freiheit eines solchen Schmerzes bricht kein gewaltsamer, tragischer Tod: „Krank will ich nicht zu ihr kommen, im vollen Gefühl der Freiheit, glücklich wie ein Zugvogel sein.“ „In tiefer, heiterer Ruh will ich den Augenblick erwarten, der mich ruft. . . . Fröhlich wie ein junger Dichter will ich sterben.“

Ein „fröhlicher“ Tod, ohne Zwiespalt, ohne Bruch und Gewalt „aus tiefer, heiterer Ruhe heraus“ ist nicht in die Macht unseres Willens gegeben. Novalis lebt weiter. — Aber war denn der physische Tod vonnöten, um Sophie einig zu werden? Mußte man ohnmächtig und unfrei auf ihn warten? War er, der äußere, überhaupt der eigentliche, einzige Tod? Jener Tod, der das höchste Leben bedeutet? Nein, wir sind unabhängig von seiner Willkür, jeden Augenblick können wir des wahren, des mystischen Todes teilhaftig werden. Es steht ganz bei uns, das Leben „als zeitliche Illusion“ zu betrachten, als „eine schöne genialische Täuschung“, schon hier können wir „in absoluter Lust und Ewigkeit“ sein, „in uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten“. Die Allgewalt des Mystikers überkommt Novalis, des Silesius Weisheit:

Nicht du bist in dem Ort, der Ort der ist in dir;
Wirfst du ihn aus, so steht die Ewigkeit schon hier.

Und er wirft ihn aus! Ein Dämmerungsschauer sinkt von den Höhen seiner alten Seligkeit, der Tag verblaßt, die mystische Nacht, der Tod, die Ewigkeit lösen, erlösen ihn. Die Nachtbegeisterung kommt über ihn, und mit ihr die Geliebte, die sich der Nacht verband. „In ihren Augen ruhte die Ewigkeit.“ Die Geliebte, die Individuum war und Universum wurde, die als Mittlerin steht zwischen Licht und Nacht. „Meine Geliebte ist eine Abbreviatur des Universums.“ Alle endliche und unendliche, sinnliche und übersinnliche Sehnsucht eint sich zu ihr, ringt auf zu ihr. Die Schwindsucht, die schon in ihm keimt, hat seine Sinnlichkeit, die nach außen, in die Welt des Wirklichen niemals ihre Auslösung, ihre Objektivierung fin-

den soll, nach innen getrieben, ihre Flamme schlägt in die geistige Welt. Und die Flamme der Sehnsucht und die Glut der Sinne finden sich im sinnlich-übersinnlichen Kult des Jugendglaubens, der Gefühlsmystik, des Pietismus und lodern in den „Hymnen an die Nacht" ekstatisch empor:

Du kommst, Geliebte —
Die Nacht ist da —
Entzückt ist meine Seele —
Vorüber ist der irdische Tag
Und du bist wieder mein.
Ich schaue dir ins tiefe, dunkle Auge,
Sehe nichts als Lieb und Seligkeit,
Wir sinken auf der Nacht Altar,
Aufs weiche Lager —
Die Hülle fällt
Und angezündet von dem warmen Druck
Entglüht des süßen Opfers
Reine Glut.

„Liebe ist ein Produkt der Wechselwirkung zweier Individuen — daher mystisch und universell und unendlich ausbildsam." „Alle unsere Neigungen scheinen nichts als angewandte Religion zu sein. Das Herz ist gleichsam das religiöse Organ." „Ich habe zu Söfchen Religion — nicht Liebe. Absolute Liebe, vom Herzen unabhängige, auf Glauben gegründete, ist Religion." „Die Religion ist eine ewige Vereinigung liebender Herzen." „Christus und Sophie" hatte das Tagebuch verkündet. Beide gehen ineinander über:

Hinunter zu der süßen Braut,
Zu Jesus dem Geliebten!

Christus, der Mittler, der Erlöser, der Tod und das ewige Leben nimmt die Züge Sophiens an, der Mittlerin, der Erlöserin von der Grelle des Lichts, der Toten, die das ewige Leben kund macht. Das connubium spirituale, die ewige Brautnacht der Mystiker und Pietisten, die die mystische Seele mit Christus, ihrem Bräutigam, feiert, in den Augenblicken der Ekstase hier, nach dem Tode ewiglich, mischt sich mit dem connubium spirituale, das die Seele des Dichters mit der Geliebten feiert, hier in den Stunden seiner Entrückung, dort in der ewigen Wiedervereinigung des Todes. „Verbindung, die auch für den Tod geschlossen ist, ist eine Hochzeit, die uns eine Genossin für die Nacht gibt. Im Tode ist die Liebe am süßesten; für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht, ein Geheimnis süßer Mysterien. Ist es nicht klug, für die Nacht ein geselliges Lager zu suchen? Darum ist klüglich gesinnt — wer auch Entschlummerte liebt."

Zur Hochzeit ruft der Tod
Die Lampen brennen helle.

In seliger Entrückung lauscht Novalis dem Ruf, ahnt, fühlt, erlebt er den Tod in heiligen Nächten:

Ich fühle des Todes
Verjüngende Flut,
Zu Balsam und Äther
Verwandelt mein Blut —

Ich lebe bei Tage
Voll Glauben und Mut
Und sterbe die Nächte
In heiliger Glut.

In immer gewaltigeren Kreisen schwingt dieser Todesjubel, diese Todessehnsucht, die doch höchste Liebes- und Lebenssehnsucht ist. Die ganze Menschheit reißt sie zu sich hinein. Einst stand der Tod vor ihr als „entsetzliches Traumbild, das furchtbar zu den frohen Tischen trat und das Gemüt in wilde Schrecken hüllte". Christus hat sie erlöst, hat ihr die Lebensmacht des Todes, die allgesundende, offenbart, im Tod das ewige Leben aufgetan. Und nun bindet sie nichts, nun macht sie sich auf „aus Schmerzen und Qualen, voll Glauben und Sehnsucht und Treue, zu dienen im Tempel des himmlischen Todes, in Ewigkeit sein zu sein". Im ungeheuren Finale verbraust alles einzelne, im Weltenbrand der Liebe verglüht das All:

Die Lieb ist frei gegeben
Und keine Trennung mehr.
Es wogt das volle Leben
Wie ein unendlich Meer.

Nur Eine Nacht der Wonne —
Ein ewiges Gedicht —
Und unser aller Sonne
Ist Gottes Angesicht.

Nicht aus dem abgründigen Ernst, der zornigen Weltflucht und asketischen Entäußerung der alten Mystik wachsen die Hymnen. Diese Nachtgesänge wissen nichts von dem furchtbar unerbittlichen Zwiespalt des Endlichen und Ewigen, sie wachsen aus der seligen Heilsgewißheit, der sinnlich-übersinnlichen Heilsverbundenheit des Herrnhuter Pietismus. Ihm, der das Geistige bald versinnlicht, bald das Sinnliche vergeistigt, sind beide Welten wechselnd, wechselwirkend nah. Bald hebt er alles Sinnliche in Gott, bald sieht er Gott in allem Sinnlichen. „Wenn Gott Mensch werden konnte, kann er auch Stein, Pflanze, Tier werden" — heißt ein Novalissches Fragment — „und vielleicht gibt es auf diese Art eine fortwährend Erlösung in der Natur." „Jedes Willkürliche, Zufällige, Individuelle kann unser Weltorgan werden." Diese schwebende Wechselwirkung beider Welten ist es, die Novalis lebt, die er verkündet. In ihre Idee schließen alle Fäden seines Lebens zusammen: Der Pietismus Zinzendorfs, die Philosophie der

Mystiker, Plotin, Spinoza, Hemsterhuys, Fichte verbinden sich mit den Entdeckungen der Naturwissenschaft, mit dem Galvanismus und Hypnotismus, in den ihn Ritter, dem geologischen Weltbild, in das Werner ihn einführt, mit dem naturphilosophischen System, das Schelling begründet. Er will bald das Äußere, Wirkliche vergeistigt, bald das Innere, Geistige realisiert wissen. Das wird Wesen, Wille und Werk des „magischen Idealismus". „Der magische Idealist ist derjenige, der ebensowohl die Gedanken zu Dingen, wie die Dinge zu Gedanken machen kann und beide Operationen in seiner Gewalt hat." Wie ist das möglich, ist das denkbar? Das Rätsel des Seins ist Novalis gelöst von dem Augenblick, wo der Mensch auf den Einfall gekommen, in sich selbst den absoluten Vereinigungspunkt aller Gegensätze, den Mittelpunkt der bisher getrennten Welten zu suchen. Die menschliche Seele ist die Syntesis von Sinnen- und Geisterwelt. Wir sind berufen, die Mittler des Geistes und der Natur zu sein.

Sein mystisch-religiöses Lebensgefühl begreift und formuliert sich in den wissenschaftlichen Systemen Kants und Fichtes, bestätigt und erfüllt sich in der schöpferischen Gewalt des Dichters. Die *scientia intuitiva* der Mystiker und Spinozas ist die religiöse Grundanschauung, von der Novalis ausgeht. Ihre erkenntnistheoretische Grundlage: die Wesenseinheit des Menschen als Mikrokosmus und des Universums als Makrokosmus findet sich in vielen Fragmenten wieder. „Die Idee vom Mikrokosmus ist die höchste für den Menschen. „Wir werden die Welt verstehen, wenn wir uns selbst verstehen, weil wir und sie integrante Hälften sind." Im Studium Kants findet er die *scientia intuitiva* wieder als die „intellektuelle Anschauung". Kant hatte sie nur einem idealen, übermenschlichen, dem göttlichen Verstande zugesprochen. Wir erkennen nur, was wir erschaffen — hatte er dargetan — in der transzendentalen Apperzeption erschaffen wir die Formen der Dinge, die Erscheinung, die Dinge für uns; die Dinge an sich sind nur dem erkennbar, der sie selbst erschafft: Gott. Aber Novalis erwidert in mystischer Gott-Einigkeit: „Gewiß, wir wissen nur, insoweit wir machen." Aber: „Gott schafft auf keine andere Art als wir. Er setzt nur zusammen. Ist die Schöpfung sein Werk, so sind wir auch sein Werk. Wir können die Schöpfung als sein Werk nur kennen lernen, insofern wir selbst Gott sind. Wir kennen

sie nicht, insofern wir selbst Welt sind — die Kenntnis ist zunehmend — wenn wir mehr Gott werden.“ Die intellektuelle Anschauung ist uns nicht gegeben, sie ist uns aufgegeben, sie ist unsere eigentliche moralische Aufgabe. „Der moralische Sinn ist der Sinn für das Ding an sich, der echte Divinationssinn.“ Diese mystisch-transzendentale Erkenntnis findet Novalis in Fichte wieder, den er mystisch-magisch deutet, in der Tathandlung, in der produktiven Einbildungskraft. Die unendliche Tätigkeit des absoluten Ich ist jedem Ich gesetzt. Immer Gott-einiger, Gott-trunkener sollen wir Schöpfer und Wissende werden, sollen wir unser sittliches Gefühl befreien, „das Gefühl des absolut schöpferischen Vermögens, der produktiven Freiheit, der unendlichen Personalität, des Mikrokosmus, der eigentümlichen Divinität in uns“. In ihm sollen wir die ursprüngliche Synthese von Geister- und Sinnenwelt zurückführen, Mittler zwischen Geist und Natur werden, den Geist realisieren und die Realität vergeistigen. „Unser Körper soll willkürlich, unsere Seele organisch werden.“ „Magie ist die Kunst, die Sinnenwelt willkürlich zu gebrauchen.“ „Man muß in der Welt sein, was man auf dem Papier ist — Ideenschöpfer.“ „Was ich will, das kann ich. Beim Menschen ist kein Ding unmöglich.“

Diese schöpferische Freiheit, Allmacht und Tatkraft besitzt im höchsten Sinne der Dichter. „Dichtkunst ist wohl nur willkürlicher, tätiger, produktiver Gebrauch unserer Organe.“ Die produktive Einbildungskraft Fichtes und die schöpferische des Dichters fallen zusammen. Der Dichter ist der wahre Magier. Er gestaltet die Welt in neuer, freier Synthese, in der schöpferischen Willkür des Genius. Jede Dichtung ist ein ewiges Symbol der Freiheit, des Sieges über die Materie. Unsere höchste Aufgabe ist es, Dichter zu werden, in die Freiheit des Genius hineinzuwachsen. Jeder Mensch ist Genie — „was man aber gewöhnlich Genie nennt, ist Genie des Genies“. Dichten und Leben sind eins. „Am Ende wird alles Poesie.“

So formuliert sich im großartigen Zusammenhange, in unzähligen, schillernden Fragmenten die Weltanschauung dieses Jünglingsdichters, eine Weltanschauung, die nicht das Leben, die die Einbildungskraft aus den Jahrhunderten der Religion, Philosophie und Kunst zusammengewoben hat. Sie im harten Zusammenstoß mit der Wirklichkeit zu prüfen, zu rechtfer-

tigen — die Aufgabe des Mannes — blieb ihm erspart, wäre unmöglich gewesen. „Die Poesie mit lebendigen Kräften, mit Menschen und sonst gefällt mir immer mehr. Man muß eine poetische Welt um sich her bilden und in der Poesie leben", hatte er an Caroline Schlegel geschrieben. Er lebte, webte und war in der Poesie, in freier, schöpferischer Willkür verband er die getrennten Welten. In den Hymnen an die Nacht hatte er das Geistige versinnlicht, er hatte die eine Richtung leidenschaftlich durchlaufen, nun kehrt sein schwebendes Weltgefühl zurück, mit gleicher Leidenschaft zur anderen Richtung: in Freiberg widmet er sich, um sich für die Bergwerksverwaltung zu vervollkommnen, geologischen und mineralogischen Studien. Er verlobt sich — noch im Jahre 1798 — mit Julie von Charpentier, der Tochter des Berghauptmanns. In Distichen und Aphorismen, den „Blumen" und „Glauben der Liebe oder Der König und die Königin" idealisiert er Friedrich Wilhelm III., der eben den Thron bestiegen. Ihn, den nüchternsten aller Monarchen, vergeistigt er in „mystisch-politischen Philosophemen". Er wandelt ihn und die Königin zum idealen Königspaar, zum „klassischen Menschenpaar". In den „Lehrlingen von Sais" schreibt er die fragmentarische Skizze eines allegorischen Romans, in dem seine geologischen Studien Gestalt gewinnen, in dem empirische und philosophisch konstruierende Naturbetrachtung, Werner, Fichte und Schelling, streiten und das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen anmutig die Lösung gibt: Der Schlüssel zum Makrokosmus liegt im Mikrokosmus, in unserem Gemüt.

Unmittelbar plant Novalis an der Vergeistigung der Welt zu wirken: in Briefen an Friedrich Schlegel träumt und plant er „die Errichtung eines literarischen, republikanischen Ordens, der durchaus merkantilistisch-politisch ist — einer echten Kosmopolitenloge. . . . Man muß in der Welt sein, was man auf dem Papier ist — Ideenschöpfer. . . . Der Kaufmann ist jetzt an der Tagesordnung. Chemie und Mechanik oder Technologie im allgemeinen Sinne müssen jetzt vorzüglich dran. Das andere muß warten".

Aber zur selben Zeit tritt ihm Friedrich Schlegel mit einem weit kühneren Projekt entgegen: „Ich denke eine neue Religion zu stiften oder vielmehr sie verkündigen zu helfen: denn kommen und siegen wird sie auch ohne mich." Schleiermachers

„Reden über die Religion" geben diesem Projekt die Richtung, und als er begeistert sie Novalis mitteilt, drängen sie in dem alles andere zurück, sie bringen seine religiösen Ideen in Gärung. „Eine neue Religion zu stiften", das war ein Ziel, das den magischen Idealisten ergreifen mußte, das wäre die eigentliche Vergeistigung der Welt geworden. Erregt nimmt er es auf: „Noch ist keine Religion. Man muß eine Bildungsschule echter Religion erst stiften." Und sein Blick schaut um sich nach den Elementen, daraus in schöpferischer Gewalt eine neue Einheit, eine religiöse Organisation zu bilden wäre. Sein pietistisch-mystisches Grundgefühl gibt auch hier die Richtung, seine Einbildungskraft die Verknüpfung und subjektive Idealisierung. In seinem Aufsatz „Die Christenheit oder Europa" gibt er seine künstlerische Vision des mittelalterlichen Christentums, seinen Traum von dessen Erneuerung. Was war der Protestantismus als ein zusammenhangloses Nebeneinander, darin jeder einzeln und willkürlich den dürren Buchstaben der Bibel suchte, die Verweltlichung des religiösen Gemüts, der Übergang zur Aufklärung! Die katholische Kirche des Mittelalters — das war die große Organisation, das religiöse Weltkunstwerk. In wundervoll gestalteter Einheit umfaßte sie ganz Europa als Eine Christenheit, ein Staat war dem anderen verbunden, ein Mensch dem anderen verwandt, alle durchpulste und beseelte der Eine himmlische Sinn. Himmel und Erde hatten sich durchdrungen, das Wunder war auf Markt und Gassen zu Hause. — — — Die Kirche war versunken, aber die Zeit ihrer reiferen Erneuerung nah. Über dem Chaos der Französischen Revolution schwebte ihr Geist. „Eine gewaltige Ahndung der schöpferischen Willkür, der Grenzenlosigkeit, der unendlichen Mannigfaltigkeit, der heiligen Eigentümlichkeit und der Allfähigkeit der inneren Menschheit scheint überall rege zu werden." „Eine neue Geschichte, eine neue Menschheit, die süßeste Umarmung einer jungen überraschten Kirche und eines liebenden Gottes und das innige Empfängnis eines neuen Messias in ihren tausend Gliedern zugleich" verraten sich „dem historischen Auge". „Eine wundertätige und wundenheilende, tröstende und ewiges Leben entzündende Zeit" ist nah, „eine große Versöhnungszeit, ein Heiland, der wie ein echter Genius unter den Menschen einheimisch, nur geglaubt, nicht gesehen werden, und unter zahllosen Gestalten

den Gläubigen sichtbar, als Brot und Wein verzehrt, als Geliebte umarmt, als Luft geatmet, als Wort und Gesang vernommen und mit himmlischer Wollust als Tod unter den höchsten Schmerzen der Liebe in das Innere des verbrausenden Leibes aufgenommen wird".

Es ist ein mystisch-pietistischer Pantheismus, das Wunderreich des magischen Idealismus ist es, das Novalis zeichnet, die Realisierung des Geistes, die Vergottung der Welt. An der Konstituierung dieser Religion und Gemeinschaft wollte er nun wirken. Als „Probe eines neuen geistlichen Gesangbuchs" dichtete er für sie seine „Geistlichen Lieder". Im Herbst 1799 las er sie den Freunden vor. „Sie sind das Göttlichste, was er je gemacht hat", urteilte Friedrich Schlegel. Und in Wahrheit sind sie der zarteste, innigste und reinste Ausdruck dieser Dichter- und Jünglingsseele. Über Paul Gerhard, über die Lieder Zinzendorfs hinüber findet sein mystisch-pietistisches Lebensgefühl hier den verklärten Ausdruck. In den Liedern Lavaters war ihm „noch zuviel Irdisches, zuviel Moral und Asketik, zu wenig Wesentliches, zu wenig Mystik. Die Lieder müssen weit lebendiger, inniger, allgemeiner und mystischer sein". All das wurden die seinen. Die ganze Reinheit, Einheit und Innigkeit seiner jungen Seele, seine heitere Weltfrömmigkeit, sein Wunder-Glaube, seine Gott-Vertrautheit und liebende -Nähe verklären und durchsilbern diese Lieder:

Wenn ich ihn nur habe,
Hab' ich auch die Welt;
Selig wie ein Himmelsknabe,
Der der Jungfrau Schleier hält.
Hingesenkt im Schauen
Kann mir vor dem Irdischen nicht grauen.

Lieblicher und strahlender ist die scientia intuitiva nie ausgesprochen worden. Der Duft des Quattrozento liegt auf diesen Liedern, Fra Angelicos, Friedrich Spees Einfalt und Liebe umschimmern sie, die Frühlingstage der Menschheit. Und doch sind sie durch eine höhere idealische Bewußtheit hindurchgegangen, sie sind nicht mehr durch das Christentum gebunden; in der Einheit des Gemütes sind sie ihm verbunden, aber der Glanz einer reineren, freieren Zukunft leuchtet über ihnen. Keine Schranken mehr, die Nationen und Erdteile trennen, kein Vorrecht des Heils, allen ist der Heiland geboren, in

allen wird er geboren. Die Sünde ist tot, der Zwiespalt versunken, das Reich ist erstanden: Himmel und Erde sind eins. Mit der zärtlich-unschuldigen Gebärde quattrozentistischer Engel streckt Novalis allen die Hand entgegen, lädt er alle fröhlich ein:

Das Leben wird zur Liebesstunde,
Die ganze Welt spricht Lieb und Lust.
Ein heilend Kraut wächst jeder Wunde,
Und frei und voll klopft jede Brust.
Für alle seine tausend Gaben
Bleib' ich sein demutvolles Kind,
Gewiß, ihn unter uns zu haben,
Wenn zwei auch nur versammelt sind.

O geht hinaus auf allen Wegen
Und holt die Irrenden herein,
Streckt jedem eure Hand entgegen
Und ladet froh sie zu uns ein.
Der Himmel ist bei uns auf Erden,
Im Glauben schauen wir ihn an;
Die eines Glaubens mit uns werden,
Auch denen ist er aufgetan.

Die Erde regt sich, grünt und lebt, das alte Paradies geht neu herfür, um nun ewig zu blühen. Die Welt ist gottesvoll:

Die Augen sehn den Heiland wohl,
Und doch sind sie des Heilands voll,
Von Blumen wird sein Haupt geschmückt,
Aus denen er selbst holdselig blickt.

Er ist der Stern, er ist die Sonn':
Er ist des ew'gen Lebens Bronn,
Aus Kraut und Stein und Meer und Licht
Schimmert sein kindlich Angesicht.

Kann dieser selig-verklärten, mystischen Welt, kann diesem Gotteskinde die Gottesmutter fehlen?

Oft, wenn ich träumte, sah ich dich
So schön, so herzensinniglich.
Der kleine Gott auf deinen Armen
Wollt' des Gespielen sich erbarmen;
Du aber hobst den hehren Blick
Und gingst in tiefe Wolkenpracht zurück.

Wie einst Christus und Sophie fließt ihm nun die immer unpersönlichere, immer verklärtere Gestalt der ersten Geliebten mit dem Bilde der Himmelskönigin zusammen:

Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt,
Doch keins von allen kann dich schildern,
Wie meine Seele dich erblickt.

Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht,
Und ein unnennbar süßer Himmel
Mir ewig im Gemüte steht.

Hatte Friedrich Schlegel Novalis' philosophische, Schleiermacher Novalis' religiöse Interessen neu erregt, so wirkt die

2*

Freundschaft mit Tieck, den er im Sommer 1799 kennen und lieben lernt, stark und umfassend auf seine dichterische Produktion. „Unter Spekulanten war ich ganz Spekulation geworden“, schreibt er an ihn, nun hat er sich ganz zur Dichtung zurückgefunden. Unter dem Einfluß des Tieckschen „Sternbald“ beginnt er den Heinrich von Ofterdingen, seine Lebensdichtung, die ihn die kurzen anderthalben Jahre, die ihm noch vergönnt waren, beschäftigen sollte. In ihr sollte sein ganzes Weltbild Gestalt gewinnen.

Wie Tieck selber, so war auch Novalis ursprünglich durch Goethes Wilhelm Meister erregt und lange beschäftigt worden. Zuerst hatte seine empfängliche Natur sich hinreißen lassen von der Gewalt dieser Dichtung. Was Schiller als Fremdkörper in diesem Roman, als „gegen den Geist des Werkes“ abgelehnt hatte, „das Ahndungsvolle, das Unbegreifliche, das subjektiv Wunderbare“ darin, war ihm vorzüglich entgegengekommen. Wilhelm Meister ist ihm „der Roman schlechtweg, ohne Beiwort“. Aber bald, je mehr er in sich zurückkehrt, fühlt er doch, wie fremd ihm der innerste Geist des Goethischen Werkes ist. Die klare Objektivität, die plastische Bestimmtheit dieser Welt stößt ihn zurück. „Wilhelm Meisters Lehrjahre sind gewissermaßen durchaus prosaisch und modern. Das Romantische geht darin zugrunde, auch die Naturpoesie, das Wunderbare. Es handelt bloß von gewöhnlichen menschlichen Dingen, die Natur und der Mystizismus sind ganz vergessen. Es ist eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte. Das Wunderbare wird darin ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buches . . . undichterisch im höchsten Grade, was den Geist betrifft, so poetisch auch die Darstellung ist . . . ein Kandide gegen die Poesie gerichtet.“ Anders sollte sein Roman begründet sein, ein bewußtes Gegenstück gegen den Wilhelm Meister, ein poetisches Manifest, sollte er ganz in der Gestalt dieses Buches gedruckt werden. „Ein Roman muß durch und durch Poesie sein.“ Der Dualismus von Geist und Natur, von Gemüt und Welt, von Ich und Nicht-Ich soll durch den magischen Idealismus überwunden, ihre innerste Einheit und Wechselwirkung soll verkündet und verwirklicht werden. Nicht die Geschichte eines Einzelnen, die Geschichte der Welt soll dargestellt werden: die Welt, die durch die höchste magische

Kraft, die Poesie, zur Einheit von Geister- und Sinnenwelt zurückkehrt, die selber Poesie wird. Die blaue Blume ist nichts als das Symbol dieser Einheit. So umfaßt der erste, vollendete Teil, „Die Erwartung“, die Verwirklichung des Poeten, der zweite, „Die Erfüllung“, sollte durch ihn die Verwirklichung der Poesie herbeiführen. „Der Kanon der Poesie aber ist das Märchen. Alles Poetische muß märchenhaft sein.“ Das echte Märchen ist magisch. In ihm ist „alles wunderbar, geheimnisvoll und zusammenhängend, alles belebt, in ihm ist die ganze Natur auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt“. Diese Weltfreiheit aber, die in ihm ehemalig, unbewußt, chaotisch ist, ist die prophetische Darstellung der künftigen Welt, deren Freiheit bewußt ist, die „das Chaos ist, das sich selbst durchdrang“. „Mit der Zeit muß die Geschichte Märchen werden; sie wird wieder wie sie anfing.“

So werden denn auch schon im ersten Teil des Romans immer wieder Wirkliches und Ideelles, Vorgänge der Natur und Vorgänge der Seele einander gegenübergestellt, bis am Schluß dem gesamten ersten Teil das Märchen gegenübertritt, das die übersinnliche geistige Welt symbolisch darstellt und die künftige Welteneinheit und -freiheit prophetisch ausspricht. Im zweiten Teil sollte diese Prophezeiung ihre „Erfüllung“ finden, die Wirklichkeit „romantisiert“, die Welt „poetisiert“ werden, unaufhörlich sollte die Geschichte aus dem Gewöhnlichsten in das Wundervollste überschweifen, beides sich gegenseitig erklären und ergänzen. Zuletzt fällt die Scheidewand zwischen Märchen und Wahrheit, zwischen Vergangenheit und Gegenwart: „Die Märchenwelt wird ganz sichtbar, die wirkliche Welt selbst wird wie ein Märchen angesehen.“

Der Liebe Reich ist aufgetan,
Die Fabel fängt zu spinnen an.
Das Urspiel jeder Natur beginnt,
Auf kräftige Worte jedes sinnt,
Und so das große Weltgemüt
Überall sich regt und unendlich blüht.
Alles muß ineinander greifen
Eins durch das andre gedeihn und reifen;
Jedes in Allen dar sich stellt,
Indem es sich mit ihnen vermischet
Und gierig in ihre Tiefen fällt,
Sein eigentümliches Wesen erfrischet
Und tausend neue Gedanken erhält.
Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt.

So kehrt Novalis in diesem Roman zur höchsten mystischen Kraft und Freiheit der ersten orphischen Dichter zurück, „die

durch den seltsamen Klang wunderbarer Werkzeuge das geheime Leben der Wälder, die in den Stämmen verborgenen Geister aufgeweckt, in wüsten, verödeten Gegenden den toten Pflanzensamen erregt, und blühende Gärten hervorgerufen, grausame Tiere gezähmt und verwilderte Menschen auf Ordnung und Sitte gewöhnt, sanfte Neigungen und Künste des Friedens in ihm rege gemacht, reißende Flüsse in milde Gewässer verwandelt, und selbst die totesten Steine in regelmäßige tanzende Bewegungen hingerissen haben". Er löst das Weltall aus seiner Gebundenheit, er befreit die Erscheinung aus ihrer Erstarrung, er läßt sie wieder in „die Musik des unendlichen Spielwerkes", in den dionysischen Rhythmus eingehen. „Sollte alle plastische Bildung vom Kristall bis auf den Menschen nicht akustisch, durch gehemmte Bewegung zu erklären sein?" Er, der Dichter, der Magier, löste die Hemmung, und die Sphären tanzten ihren alten, ewigen Reigen.

In höchster Bewußtheit plante und schuf Novalis den absoluten musikalischen Roman. Das Wesen des Romans, seine Objektivität suchte er in sein Gegenteil umzukehren. Nicht die individuellen Gestalten sind ihm die Aufgabe: „Könntest du nur sehen" — sagt Heinrich zu Mathilde —, „wie du mir erscheinst, welches wunderbare Bild deine Gestalt durchdringt und mir überall entgegenleuchtet . . . deine irdische Gestalt ist nur ein Schatten dieses Bildes." Das allgemeine Urbild ist ihm Ziel, „die irdische Gestalt nur ein Schatten". Notwendig löst sich so der Roman in sich selber auf. Was aber bleibt, was unvergeßlich tönt, das ist die unendliche Melodie, darin er sich löst, darin seine Gestalten versinken. „Die Melodie des Stils", die er selber einmal „die geistige Einheit, die wahre Seele eines Buches" nennt, sie klingt und entrückt uns. Was Heinrich im Traum von der blauen Blume empfunden, das wurde Novalis Wahrheit: „Wie gelöst war meine Zunge, und was ich sprach, klang wie Musik."

An dieser „Melodie des Stils" nehmen auch die eingestreuten Lieder teil, in welche die Erzählung von selbst, unvermerkt zuweilen übergeht. Die Zartheit, Klarheit und Innigkeit der geistlichen Lieder ist im Lied des Sängers, im Kreuzgesang der Ritter, im Lied der Morgenländerin. Das Lied des Einsiedlers wird zum edelsten, reifsten Ausdruck von Novalis' Lebensgefühl:

Gern verweil' ich noch im Tale
Lächelnd in der tiefen Nacht,
Denn der Liebe volle Schale
Wird mir täglich dargebracht.

Ihre heilgen Tropfen heben
Meine Seele hoch empor,
Und ich steh' in diesem Leben
Trunken an des Himmels Tor.

Eingewiegt in sel'ges Schauen
Ängstigt mein Gemüt kein Schmerz.
O! die Königin der Frauen
Gibt mir ihr getreues Herz.

Bang verweinte Jahre haben
Diesen schlechten Ton verklärt,
Und ein Bild ihm eingegraben,
Das ihm Ewigkeit gewährt.

Jene lange Zahl von Tagen
Dünkt mir nur ein Augenblick;
Werd' ich einst von hier getragen,
Schau' ich dankbar noch zurück.

In den Liedern des alten Bergmanns, in Klingsohrs Lob des Weins, in Schwanings Lied von der Mädchen Plagen breitet sich über die ideelle Innerlichkeit der Stimmung die Wirklichkeit wie ein zarter Duft. In gesteigerter dunkler Gewalt aber kehren im Lied der Toten die nächtlichen, mystischen Gewalten der Hymnen zurück. In dämonischen Rhythmen singen sie das All und Eins, die Gottrunkenheit ihres wahren Lebens.

Der erste Teil des Heinrich von Ofterdingen, Die Erwartung, war vollendet, Novalis hatte den zweiten Teil, Die Erfüllung, begonnen. Er hatte inzwischen die Stelle eines Amtshauptmannes erhalten, seine Hochzeit mit Julie von Charpentier stand vor der Tür. Aber die Erfüllung von Novalis' Weltgefühl, von der Freiheit und Einheit der Sinnen- und Geisterwelt war unmöglich, im Roman wie im Leben. Beide mußten Fragment bleiben. Heimlich hatte schon die Schwindsucht seinen Körper aufgezehrt. Am 25. März 1810 starb er. Der Tod rechtfertigte seinen Glauben, „daß Schicksal und Gemüt Namen Eines Begriffes sind". Auch er erließ ihm den zwiespältigen Kampf, auch er führte ihn nicht an die brutale Unerbittlichkeit des Wirklichen. Frei und leicht und unbewußt wie in seinem Leben und Dichten ging Novalis aus der Welt der Sinne in die Welt der Geister hinüber. „Unter dem melodischen Ton des Klaviers, darauf ihm vorzuspielen er seinen Bruder Karl gebeten hatte, entschlief er ruhig und sanft." „Es ist gewiß" — schrieb Friedrich Schlegel, der um ihn war —, „daß er keine Ahnung von seinem Tode hatte, und überhaupt sollte man es kaum möglich glauben, so sanft und schön zu sterben. Er war, solange ich ihn sah, von einer unbeschreiblichen Heiterkeit."

BRENTANO

Es entsprach der mystischen Wesensrichtung in Novalis, daß er „zur Skulptur und Malerei nur wenig hingezogen ward, dagegen die Musik sehr liebte" (Ludwig Tieck). In den Zeiten seiner Todessehnsucht, seiner Weltflucht und Vergeistigung schien ihm die Musik, als die eigentliche dionysische Kunst, unmittelbar den Sinn der Welt zu deuten: „Die musikalischen Verhältnisse scheinen mir recht eigentlich die Grundverhältnisse der Natur zu sein." „Die musikalischen Verhältnisse sind der Quell aller Lust und Unlust." Ja, er stand nicht an, „alle plastische Bildung vom Kristall bis auf den Menschen akustisch, durch gehemmte Bewegung" zu erklären, alle Erscheinung also als „gefrorene Musik". Aber die Beweglichkeit seines Lebensgefühls trug ihn wieder zurück zur polaren Gegenrichtung, und nun erkannte er: „Die Skulptur und die Musik sind sich als entgegengesetzte Härten gegenüber." Sich selber aber in seinem freien Anteil, in seinem Wechsel zwischen beiden begriff er im Wesen der Dichtung: „Die Poesie im strengeren Sinne scheint fast die Mittelstufe zwischen den bildenden und tönenden Künsten zu sein." Auch hier kommt er zum Kernpunkt seines Weltgefühls: wie die Einheit und Wechselwirkung der Sinnen- und Geisterwelt, so fordert er die ihrer Künste: „Durchdringung von Plastik und Musik — fordert er — nicht bloß Vermittlung." Im Heinrich von Ofterdingen macht er den großartigen Versuch zur Erfüllung dieser Forderung: die plastische Gegenständlichkeit des Romans will er mit der unendlichen Melodie durchdringen. Was aber im Roman unmöglich war, konnte sich in der Lyrik, der eigentlichen Mittlerin zwischen Plastik und Musik, gestalten. In ihr konnte er unmittelbar ein musikalisch-dionysisches Weltgefühl plastisch — in Bildern — aussprechen, er konnte plastisch-bestimmte Anschauungen durch den Rhythmus musikalisch durchdringen. Es gibt Stunden, wo ihm diese Durchdringung nicht genügt, wo er die Lyrik nicht nur in ihrer inneren, sondern auch äußeren Form ganz in die Musik hinüberdrängen will.

Dann träumt er von Gedichten, die „bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, ohne allen Sinn und Zusammenhang, die höchstens einen allegorischen Sinn im großen haben und eine indirekte Wirkung wie Musik tun". Aber er war eine zu musikalische Natur, um derart in seinem Schaffen die innere und äußere Form des Musikalischen zu verwechseln. Das sollte seinem unmusikalischen Freunde vorbehalten bleiben: Ludwig Tieck (1773—1853).

Schon vor der Freundschaft mit Novalis war Tieck der Musik und ihrer weltanschaulichen Bedeutung nah geführt durch seinen Jugendfreund: Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773 bis 1798). Er selbst hatte in früheren Geigenstunden „nur Fortschritte im Gesichterschneiden" erzielt, Wackenroder aber war eine durch und durch musikalische Natur, und die ungewöhnliche Empfindlichkeit Ludwig Tiecks erlebte und begriff Art und Bedeutung der Musik in der Gewalt, mit der sie Wackenroders Leben erfüllte und verzehrte.

Wackenroder ist es, der unter den Frühromantikern am tiefsten und innigsten das Wesen der Musik verkündet hat. In den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" und in den „Phantasien über die Kunst" hat er seine Liebe und seinen Schmerz um sie ergreifend ausgesprochen. Er war der Sohn eines Geheimen Kriegsrats und Justizbürgermeisters und wurde zum Juristen bestimmt, während all seine Seele dem Studium der Musik zudrängte. Er war eine zu weiche, zartverträumte Natur, um diesen Zwiespalt zu überwinden, in Kunst und Leben mehr empfänglich denn schöpferisch. Fremd und leidend hört er „das gewöhnliche und gemeine Leben der Menschen als einen großen Jahrmarkt unmelodisch durcheinander summen", während „sein Inneres ganz und gar zu Musik ward, und sein Gemüt, von dieser Kunst gelockt, immer in den Irrgängen poetischer Empfindung umherschweifte". „Seine ewig bewegliche Seele war ganz ein Spiel der Töne; es war, als wenn sie losgebunden vom Körper wäre und freier umherzitterte oder auch, als wäre sein Körper mit zur Seele geworden, so frei und leicht ward sein ganzes Wesen von den schönen Harmonien umschlungen, und die feinsten Falten und Biegungen der Töne drückten sich in seiner weichen Seele ab. . . ." „Er las in seinen Lehrbüchern eine Seite zehnmal, ohne zu fassen, was er las; immer sang seine Seele

innerlich ihre melodischen Phantasien fort.“ Hoffend und heimwehmüde fleht es aus ihm:

Löse doch die Angst der Sinnen —
Laß mich in Gesang zerrinnen.

Mit fünfundzwanzig Jahren schließt er — ein Nervenfieber verzehrt ihn wie den Tonkünstler Josef Berglinger, in dem er sich und sein Schicksal gezeichnet hat — „sein Auge zu vor all dem Kriege der Welt und zieht sich — nun auf immer — still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück, wo alle unsere Zweifel und unsere Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren.“

Tieck gab beide Schriften des Freundes heraus, beide vermehrte er durch eigene Kapitel. Es ist erstaunlich, mit welcher Anpassungsfähigkeit er sich in Stil und Anschauungen Wackenroders hineinfindet. Ihm, dem Versgewandten, gelingt es, die Anschauungen des Freundes lyrisch zu verdichten:

Dem körperschweren Blick kann's nicht gelingen,
Sich an den Unsichtbaren hinzudringen.
Entfernter noch, um mehr gesucht zu sein,
Verbarg er in die Töne sich hinein.

Berühmter wurden die Zeilen:

Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.
Drum ist ewig uns zugegen,
Wenn Musik in Klängen spricht,
Ihr die Sprache nicht gebricht,
Holde Lieb auf allen Wegen;
Liebe kann sich nicht bewegen,
Leihet sie den Odem nicht.

Noch einmal hat er später, vor allem in drei Sonetten des „Phantasus“, die weltanschauliche Deutung der Musik unternommen. In ihnen sind es Gedanken und Ausdrücke Jakob Böhmes, die er lyrisch nachbildet, Gedanken, die denen von Wackenroder innigst verwandt sind.

Aber die Beiträge Tiecks zu den „Phantasien“ verraten sich durch den Mangel des Organischen, durch Unruhe und Übersteigerung. Ein unreiner Ton klingt darin. Alles ist anempfunden, von außen gesehen, literarisch. In Wahrheit ist es ihm gar nicht möglich, Musik unmittelbar aufzunehmen, er muß sie sich erst in Bilder übersetzen. Und diese literarische, äußerliche Anempfindung der Musik verrät sich noch deutlicher und bedenklicher, wo Tieck ganz auf sich selber steht: in den Gedichten dieser und der nächsten Jahre. Wackenroder hatte sich in musikalischer Innerlichkeit zugerufen: „Aber, was

streb ich Törichter, die Worte zu Tönen zu zerschmelzen? Kommt, ihr Töne, ziehet daher und errettet mich aus diesem schmerzlichen irdischen Streben nach Worten." Tieck, dem die Innerlichkeit der Töne fremd ist, muß bei ihrer äußeren Form beharren. Er bleibt dabei, „die Worte zu Tönen zu zerschmelzen". „Warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichtes ausmachen!" erklärt er kühn und: „Ist es nun nicht gleichgültig, ob der Mensch in Instrumentestönen oder in sogenannten Gedanken denkt?" und: „Wie? Es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? O, wie schlecht wäre es dann mit uns Künstlern bestellt! Wie arme Sprache, wie ärmere Musik!" So beginnt er die „verkehrte Welt, ein historisches Schauspiel" mit einer Symphonie in Worten, schließt ebenso die Akte mit einem Adagio, Allegro, Rondo, Menuetto con Variazioni, so läßt er lyrische Gedichte im „Zerbino" und im „Sternbald" den Klang bestimmter Instrumente nachbilden: „Sie sollten gleichsam die Akzente sein, in die diese Instrumente freiwillig übergingen, wie sie als lebendige Wesen sprechen und sich ausdrücken würden. Man könnte sich, wenn man sonst Lust hätte, ein ganzes Gesprächstück von mancherlei Tönen aussinnen." Ein willkürliches Reimgeklingel ist das Ergebnis:

Schalmeiklang.

Himmelblau
Hellbegrünte Frühlingsau,
Lerchenlieder,
Zur Erde nieder.

Frisches Blut,
Zur Liebe Mut;
Beim Gesang
Hüpfende Schäfchen auf Bergeshang usw.

oder:

Waldhornsmelodie.

Hörst! wie spricht der Wald dir zu,
Baumgesang.
Wellenklang:
Komm und finde hier die Ruh usw.

oder:

Schifferlied der Wasserfee.

Auf Wogen
Gezogen,
Von Klängen,
Gesängen,
Durch Strahlen gelenkt:
Die Wellen,
Die hellen

Gewölke, von Morgenröte getränkt;
Die Töne,
Die Schwäne,
Die säuselnden Lüfte,
Die blumigen Düfte,
Sich alles zum Gruße entgegen mir drängt.
usw.

Die Banalität der Reime wetteifert mit dem Mangel an Rhythmus. Es ist höchst bezeichnend für Tiecks musikalisches Ungefühl, daß ihm das eigentliche musikalische Element der Sprache, der Rhythmus, völlig abgeht. Vergebens ruft ihm Wackenroder zu: „O, laß doch die Reimerei sein!" Er hatte in den „Phantasien" von sich bekannt: „Ich komme ewig mit mir selber nicht auf festes Land. Meine Gedanken überwälzen und überkugeln sich unaufhörlich, und ich schwindle, wenn ich Anfang und Ende und bestimmte Ruhe erstreben will", und im „Sternbald": „Ich kenne nichts Schöneres als so recht viel und mancherlei durcheinander zu empfinden." Nun fand er für diese innere Formlosigkeit und Unbestimmtheit — der eine Mischung der Sinnesqualitäten, der Gehör- und Gesichtseindrücke parallel geht — in seiner „musikalischen Lyrik" den entsprechenden Ausdruck. Er verwechselte die innere Ungebundenheit der Musik, die an keine Erscheinung gekettet, sondern vor und über aller Erscheinung ist, mit der willkürlichen Form- und Gesetzlosigkeit. Und so wagt er — wie ihm Wackenroder tadelnd vorhält — „jedes Bild, das seine üppige Einbildungskraft im Schreiben ihm darreicht, zu ergreifen und es so hinzuwerfen, wie es sich ihm darbietet, ohne die Verbindung, in die es gesetzt wird, ohne den Plan des Ganzen vor Augen zu haben". Da sein zerfließendes Leben sich nie im Erlebnis verdichtet, entstehen diese Gedichte nicht in Stunden innerer Steigerung, in Not und Notwendigkeit, in Selbstbefreiung und Selbstberichtigung, sie entladen sich willkürlich innerhalb der Romane und Dramen, sie dichten die eigene Prosa in Versen weiter. Das Studium der Minnesänger, darauf ihn Wackenroder verwiesen, dagegen er sich lange gesträubt hatte, unterstützt ihn in seinen Reimspielereien. In einer wenig glücklichen Bearbeitung gibt er 1803 eine Sammlung von ihnen heraus: „Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter." Auch in ihnen findet er sein Bestreben, „die Poesie in Musik, in etwas Bestimmt-Unbestimmtes zu verwandeln", durch das Spiel der Reime sich „dem Ideal einer rein musikalischen Zusammensetzung zu nähern". Und selbst die strengen Formen der Sonette, Kanzonen und Balladen, zu denen ihn sein Studium der italienischen und spanischen Dichtung führt, macht er seinem Reimspiel dienstbar. Wie unmusikalisch, wie unrhythmisch er aber im Grunde ist, enthüllen am

schärfsten seine „Reisegedichte", die 1805 auf der Fahrt nach Italien entstanden sind. Hier will er fast ausschließlich — mit Verzicht auf den Reim — in freien Rhythmen wirken. Aber es kann weder von innerem noch äußerem Rhythmus die Rede sein; eine hölzerne Prosa ist zu Verszeilen zerschnitten, und die Darstellung — ohne jede formende Kraft gegenüber der Wirklichkeit — bleibt nüchtern und zufällig.

Was aber bei Tieck als spielende Willkür erscheint, die formal und inhaltlich musikalisch bestimmte Lyrik, gewinnt organische Notwendigkeit und Gestalt in Clemens Brentano. Wenn Tieck — auch hier durch Wackenroders tieferes Verständnis und innigeres Verhältnis hindurch — sich den Minnesängern zuwandte, so ging er damit in eine ursprünglichere Einheit von Musik und Dichtung zurück, in eine Zeit und Kunstform, in der das lyrische Gedicht gleich musikalisch konzipiert wurde, in der das Lied die Grundform der Lyrik war. Und diese Form fand Brentano als seine eigene wieder — nicht, indem er sich einer versunkenen Kunst zukehrte, sondern indem er in organischer Verbundenheit und Notwendigkeit sich einer — wie ihren Dichtern und Sängern — ewig gleichen, zeitlosen Lyrik anschloß: dem Volkslied.

Clemens Brentano (1778—1842) war der Sohn eines alternden Italieners und einer jungen Rheinländerin, der Sohn eines Kolonialwarenhändlers und der Enkel einer Romanschriftstellerin, der Sohn eines südländischen Katholiken und der Enkel eines „unversöhnlichen Feindes alles Pfaffentums". In unstetem Hin und Her schweifte seine Kindheit und Erziehung zwischen Eltern, Großeltern, seltsamen Verwandten und öffentlichen Internaten, schwankte seine Bestimmung zwischen wissenschaftlicher Ausbildung und dem Kontor und Lagerraum in Frankfurt und Langensalza. Ihm wurde kein Ort, kein Mensch, keine geistige Welt, darin er ruhen und wurzeln konnte. So flüchtete er früh in die subjektive Innerlichkeit seiner Einbildungskraft, aus den Schatten- und Wandelbildern seines Lebens baute er die bunte Traumwelt seiner Phantasie. Er, dessen gefährliche Grundkraft die Phantasie war, dessen Erziehung zuerst deren Bändigung und Ordnung hätte bedenken müssen, sah sich gerade ihr überantwortet. Und am gefährlichsten war, daß diese Phantasie eine durchaus südliche, sinnliche war, nicht die kosmische, ideell bewegte Einbildungskraft des No-

valis. Novalis' ideelle Kraft und Beweglichkeit konnte die einzelnen Einfälle seiner Phantasie verknüpfen, ordnen und weltanschaulich zusammenschließen, Brentanos rein sinnliche Einbildungskraft vermochte die Mannigfaltigkeit ihrer Bilder und Vorgänge nicht ideell einander zu einen, nicht zu einem — wenn auch nur in sich bedingten — Weltbilde zu ordnen. In ihrem willkürlichen, ruhlosen Nebeneinander aber vermochte er sie auf die Dauer nicht festzuhalten. Er mußte eingestehen, daß er „sehr wenig Gedächtnis habe". So war er jedem Einfall einzeln preisgegeben. Ohne Zusammenhang folgte eine Stunde, eine Empfindung, eine Vorstellung, ein Einfall dem andern. Die ideelle persönliche Einheit fehlte ihm so sehr, daß die Günderode an Bettina schreiben konnte: „Es kommt mir oft vor, als hätte er viele Seelen; wenn ich nun anfange, einer dieser Seelen gut zu sein, da geht sie fort und eine andere tritt an ihre Stelle, die ich nicht kenne und die ich überrascht anstarre." Er selber zeichnet in den „Szenen aus meinen Kinderjahren" früh diese Übermacht und Willkür seiner Phantasie: Wie in ihm selber nur der Wechsel Bestand hatte, so zog es ihn hin zu den immer wechselnden Wolken, so wünschte er, in einem Tage Frühling, Sommer, Herbst und Winter wechseln zu sehen, so ist das liebste Spielwerk ihm ein Glas, in dem alles umgekehrt erscheint, so wünscht er schließlich, müde der Wirklichkeit, mit seinen Freunden, seinem Glück in den Flammen des Abendrotes zu vergehen. So beneidet er jetzt schon den Gärtner um den Arbeitsfrieden, um die sichere Gebundenheit seines Daseins. Jetzt schon quillt — wenn auch noch leidlos — das Bekenntnis:

Und nie konnt' ich die Phantasie bezwingen,
Die immer mich mit neuem Spiel umflocht.

„Ich liebe heftige Übergänge", schreibt er mit 23 Jahren. Aber diese Heftigkeit war viel mehr der jegliche Mangel an Übergang in ihm, es war ein stetes unvermitteltes Umschlagen von einer Stimmung in die entgegengesetzte, ein sprungweises Hin und Her seiner Phantasie, der kein Intellekt, keine Idee Tempo und Richtung bestimmte. Er selber fühlte sich „ohne Logik und Fassung, voll Einfällen, die oft nicht stichhalten, aber stechen". Mit zwanzig Jahren war er nach Jena gekommen. Vater und Mutter waren tot, er war ganz sich selbst überlassen, sogar die Einheit eines bestimmten Studiums, eines be-

stimmten Berufes hielt ihn nicht, sein Vermögen gestattete ihm, die Einbildungskraft auch zur Grundkraft seiner Lebenstätigkeit zu machen: nur Dichter zu sein. Schnell fand er durch die Beziehungen seiner Familie Eintritt bei Goethe und Wieland im nahen Weimar, bei den Brüdern Schlegel, Fichte, Schelling, Tieck in Jena. Die Unruhe, die Lebensfreiheit und romantische Willkür des Schlegelschen Kreises rissen ihn hin, zersetzten ihn vollends, waren ihm gemäßer als die hohe Einheit und Gehaltenheit des Goethischen Wesens. Und doch war ein trennender Unterschied auch dort: Unruhe und Einbildungskraft der Schlegel waren wie die des Novalis intellektueller, ideeller Natur. Mit genialer Empfänglichkeit und Beweglichkeit vermittelten sie zwischen der Dichtung und Philosophie der Zeit, lebten sie in Kant und Schelling, verbanden sie Goethe und Fichte, ergründeten sie die Lebensprobleme bei den Griechen, Shakespeare und Calderon. Oft stand Brentano fremd zwischen diesen Tänzern und Seiltänzern des Geistes, er, der von sich bekannte: „Mir sind alle Tore philosophierender Abstraktion gänzlich verschlossen geblieben", der sich selber „den unwissenschaftlichsten Menschen nannte, den die Sonne bescheint", der sogar in Dingen der Kunst sich „kein Urteil, sondern nur ein Wohlgefallen" zutraute.

Da war es Tieck, der ihm der Mittler wurde. Tieck war keine ideell bestimmte, aber doch eine ideell empfängliche Natur. Überhaupt war seine Einbildungskraft empfänglicher denn die Brentanos, dagegen war die Brentanos ursprünglicher, schöpferischer. Zuerst war es die Satire Tiecks, die ihn anzog mit ihrer launigen Willkür, ihrem springenden Spott. In einer kleinen Literaturkomödie parodierte er im Stile von Tiecks „Gestiefeltem Kater", Kotzebues Wallenstein-Nachahmung, Gustav Wasa, um so einen Angriff Kotzebues auf die Romantik zu rächen. Dann war es Tiecks „musikalische Lyrik", die ihn reizte, die ihm den Gesetzen seiner Natur, seiner Einbildungskraft gemäß schien. Er bekennt, „daß ihm das Musikalische bei Tieck das liebste sei". Und in „Godwi", dem „verwilderten Roman", dessen ersten Band er 1799, dessen zweiten er 1801 vollendet, finden sich verschiedene Gedichte, die bloße Nachahmungen der Tieckschen Reimspielerei sind:

Frei, frei	Des Knaben Herz —
Von Trauer sei	Von Trauer frei

Ist nicht sein Herz; Ganz tiefer Schmerz
Schmerz, Schmerz, Ist selbst sein Scherz.

Aber eben im Godwi, dessen Weltauffassung akustisch, nicht visuell bestimmt ist, finden sich auch schon alle selbständigen Elemente von Brentanos Lyrik. Wie wundervoll ist das „Bestimmt-Unbestimmte“ der Musik, das Tieck erstrebte, Dichtung geworden in der Strophe:

Um die Harfe sind Kränze geschlungen,
Schwebte Lieb in der Saiten Klang:
Oft wohl hab ich einsam gesungen,
Und wenn einsam und still ich sang,
Rauschten die Saiten in tönendem Spiel,
Bis aus dem Kranze, vom Klange durchschüttert,
Und von der Klage der Liebe durchzittert,
Sinkend die Blume herniederfiel.

Von musikalisch-dramatischer Gewalt sind „Die lustigen Musikanten“, in denen helle, schnelle Harmonien mit dunklen, schleppenden Disharmonien erschütternd wechseln. Vor allem aber zeigt sich hier schon Brentanos bedeutsamste Eigenart: sein Aufgehen im Volkslied. Goethe hatte das Volkslied in sich hinübergenommen, hatte dessen Unmittelbarkeit und Bildkraft zu einem Bestandteil seiner Entwickelung gemacht, zu einem unter zahllosen. Selbst seine ersten Gedichte nach der Vertrautheit mit dem Volkslied „Willkomm und Abschied“ oder das „Mailied“ sind keineswegs Nachbildungen des Volksliedes, sondern Zeile um Zeile Ausdruck von Goethes Persönlichkeit. Brentano, der als geschlossene Persönlichkeit nicht existiert, vermag das Volkslied nicht in sich aufzunehmen, er geht in ihm unter. Er darf in ihm untergehen, denn in ihm findet er sich. Auch das Volkslied wächst aus einer Einbildungskraft, die wesentlich sinnlich bestimmt ist, die sich nicht ideell begreifen und formen kann, seine Träger: Bauern, Hirten, Jäger sind naturhaft gebunden. Da sie ihren Zustand nicht in einer ideellen Folge begreifen und aussprechen können, stellen sie ihn unreflektiert, unmittelbar in einzelnen Bildern heraus. Daher das Sprunghafte des Volksliedes. Daher der Refrain, der das Nebeneinander der Strophen verbindet. Daher die Melodie selbst, die gleich im Entstehen Bilder und Strophen zusammenschließt. Die Melodie, das Allgemeine ist gleichzeitig oder häufiger noch vorzeitig mit dem Individuellen. Denn noch hat sich der Träger des Volksliedes nicht als Individuum gefunden,

der einzelne sich nicht aus dem Ganzen der Natur gelöst. Es ist die Einheit vor dem Zwiespalt, die hier Musik und Dichtung bindet. Ursprünglich schwingt die Melodie, die allgemeine Stimmung, die Natur im Sänger. Aus ihr heben sich die einzelnen Bilder, zufällige, wechselnde Bildungen, wie Wellen aus dem Spiegel des Stromes, wie der Sänger selbst — nicht in sich selbst bestimmt — eine zufällige, gleitende Welle im Strome des Werdens ist. Aber das Individuum löste sich, rang sich durch, befreite sich zu sich selber. Und die individuelle Lyrik konnte nicht mehr vom Musikalisch-Allgemeinen ausgehen, sie konnte nur durch den Zwiespalt hindurch zu einer höheren, bewußten Einheit mit ihm hinaufstreben. Sie mußte vom individuellen Zustand ausgehen, ihn symbolisch begreifen, aus dem Persönlich-Zufälligen ins Ideell-Allgemeine läutern, und damit ihn und seinen Träger aus der Befangenheit der Erscheinung in die Freiheit des Musikalischen emporheben. Dann konnte der Musiker kommen und den Schlußakkord zur Grundstimmung des Ganzen machen oder ihn in parallelem Ringen entwickeln.

Brentano bleibt in der musikalisch-dichterischen Einheit vor dem Zwiespalt. Er nimmt den Kampf des Individuums um seine Befreiung nicht auf sich. „Es komme den Menschen — erklärt er im Godwi — heutzutage eine boshafte Lust an, sich ihrer selbst zu bemächtigen und sich zu befreien. Aber nur der sei ein Sklave, der sich selbst besitze, nur im allgemeinen wäre Freiheit und in der Person die höchste Tyrannei." Er geht im Lebensgefühl des Volkes auf, er streift umher mit der Gitarre am Bande und improvisiert seine Texte nach alter oder eigener Melodie. Die Melodie oder doch die melodische Stimmung schwingt bei fast allen seinen Gedichten als das Ursprüngliche in ihm. Aus ihr heben sich die Strophen und Bilder im ungeordneten Nebeneinander, sprachlich gleichfalls durch den Refrain verbunden. Über die Hälfte von Brentanos Gedichten haben den strophischen Refrain. Die Bilder selber treiben sich weiter, im Zufall ihrer inhaltlichen oder klanglichen Assoziationen. Da keine ideelle Entwickelung sie ordnet und abschließt, ist die Bilderfolge willkürlich und — wie beim Volkslied — meistens zu lang. Viele der Brentanoschen Lieder sind inhaltlich mit ihrer ersten oder zweiten Strophe erschöpft und in ihrer Gesamtheit nur musikalisch, nur gesungen denkbar.

So sehr ist Brentano dem Volksliede eins, daß Eichendorff bei seiner Schilderung Brentanos ihn unmittelbar mit einem Volkslied vergleicht: „Arnim gehörte zu den seltenen Dichternaturen, die wie Goethe . . . besonnen über dem Leben stehen und dieses frei als ein Kunstwerk behandeln. Den lebhafteren Brentano dagegen riß eine übermächtige Phantasie beständig hin. . . . Jener erschien im vollsten Sinne des Wortes wie ein Dichter, Brentano dagegen selber wie ein Gedicht, das nach Art der Volkslieder, oft unbeschreiblich rührend, plötzlich und ohne sichtbaren Übergang in sein Gegenteil umschlug und sich beständig in überraschenden Sprüngen bewegte."

So wie im Volkslied der Dichter als formender Schöpfer verschwindet, wie sein Gedicht und er nicht als freie Form, sondern als Natur erscheinen, so empfand auch Brentano selber sich nicht als Dichter, sondern als Gedicht, als improvisierten, bildreichen Text, den die Natur zur Melodie des Lebens vor sich hingesungen. Selbstbewußt klingt es im Godwi: „Bin ich doch selbst ein Gedicht und meine ganze Poesie!", trüber sechzehn Jahre später: „Daß ich mehr der Gegenstand eines Gedichtes als ein Dichter sein konnte" und dunkel gegen das Ende: „Mein Leben ist das wundervollste Gedicht, das je gedichtet worden, es hat weder meinen, noch der Menschen, noch Gottes Beifall."

Brentano findet seine reichste Form, wenn er im Volkslied oder im Volksmärchen, in der Volkserzählung aufgeht. Schon im Godwi sind die Loreley, deren Sage hier Brentano erfindet, sowie die Romanze vom Fischer die ausgeglichensten der Gedichte. Und später sind das Soldatenlied, das Lied der Spinnerin, der Brautgesang, das Lied „In der Fremde" — der inneren und äußeren Form nach durchaus Volkslieder — die gewiß nicht bedeutendsten, aber formenreinsten Gedichte Brentanos. So sucht Brentano dann auch in den nächsten Jahren auf immer neuen Reisen an den Rhein, an die Lahn, an die Mosel usw. sich unter das Volk zu mischen, in dessen Lebensgefühl sich reiner und stärker zu empfinden, Volkslieder zu dichten, zu sammeln, umzudichten. Er hatte ein Recht zu ihrer Umdichtung, da er nicht außerhalb ihrer in einer bewußten, individuellen Kunst und Kultur wurzelte, sondern mitten in ihrer Daseins- und Dichtart, er war Teil ihrer Grundmelodie, aus der die Bilder und Strophen flüssig und wandelbar empor-

stiegen. So bereitete er — zusammen mit Arnim, dem er sich innigst angeschlossen hatte — in der bedeutsamsten und folgenreichsten Volksliedersammlung, in den drei Bänden von des Knaben Wunderhorn (1805 und 1808) nicht eine äußerliche Zusammenstellung, er suchte und sammelte in ihnen sich, seine Welt.

Aber die sinnliche Einbildungskraft des Volkes und Volksliedes ist nur dort als Wesensgrundlage möglich, wo keine ideellen Unruhen drängen, wo die Idee entweder noch in der Naturreligion schlummert oder sich als feste Volksreligion forterbt. Brentano hatte seines katholischen Kinderglaubens wenig geachtet. Wechsel und Willkür seiner Umgebung hatten ihn von ihm fortgerissen. Und seine sinnliche Einbildungskraft verlangte nach der Fülle und Unmittelbarkeit sinnlicher Eindrücke und Erlebnisse, sie hatte vorerst kein Bedürfnis, kein Verständnis für Übersinnliches. „Religion" — meint er im Godwi — „sei nichts als unbestimmte Sinnlichkeit." „Der Gott der Katholiken sei zu geistig und substanzlos und ohne die Menschwerdung gar nicht da; aber es sei keine rechte Menschlichkeit in der Menschwerdung, es sei nichts als eine Allegorie auf Leben, Gedanken und Wort." Das Leben in der Fülle und Gegenwart seiner Erscheinungen, das war das einzige, wonach es ihn verlangte, was er wert und wichtig nahm. „Die Wichtigkeit des Lebendigen ist mir der einzige Grund irgendeines Rechtes, sowie mir der einzige Grund der Moral ist, daß der Mensch aus den Augen heraussieht, daß er ein Repräsentant des Lebens ist."

Eine strahlende Daseinsfreude, eine trunkene Allempfänglichkeit, eine sinnliche Weltverbundenheit überglänzen Brentanos junge Jahre. In funkelndem Mutwillen, in bunten Abenteuern zieht er durch Stadt und Land, durch die Salons der Romantik und die Winzerstuben am Rhein, die Gitarre am blauen Band, jeden Augenblick bereit, in improvisierte Lieder, Märchen, Melodien auszubrechen, jedesmal in Gefahr, mitten darin sich und seine ergriffenen Hörer durch ein Feuerwerk von Witzen aufzustören. „Es war ein herrliches Leben, eine einzelne Liebe war nicht möglich, der Mensch konnte sich nicht zum einzelnen Menschen neigen, es war alles wie in einer goldenen Zeit, man liebte alles und ward von allem geliebt."

Aber schon hinter diesen funkelnden Tagen dunkeln seltene

Schatten, hinter ihrer schillernden Ruhlosigkeit ringt oft eine hilflose Sehnsucht nach Ruhe. Wo war sie zu finden? In sich selber war Brentano nicht zu Haus, nirgend in ihm war festes Land. Aus der ideellen Einheit, der friedvollen Sicherheit seiner religiösen Gemeinschaft aber hatten ihn seine schweifenden Sinne hinausgedrängt. So sucht er seinen Ruhepunkt in andere Menschen zu verlegen, denen er sich leidenschaftlich hingibt. Zuerst ist es Bettina, die Schwester, die er zu seiner „Richterin", zum „Maß seiner Empfindung", zu seinem „vertrauten Gott auf Erden" macht. Dann ist es Achim von Arnim: „Arnim, Arnim, Dir ruf ich ewig nach, nur neben Dir mag ich leben und sterben." Und schließlich drängt er alles in seine Liebe zu Sophie Mereau — der Schriftstellerin und bald geschiedenen Frau des Professors Mereau — zusammen. Aus dem sinnlichen Übermut ihrer Anfänge, da er in Jena am Weinspalier von Sophiens Hause emporkletterte, drängt diese Liebe immer mehr zur letzten, festgegründeten, anerkannten, ehelichen Einheit. Er will einen Menschen haben, zu dem er ganz gehört „vor Gott und den Menschen". „Ich werde, durch sie zur Ruhe gebracht, alle die Kräfte meines Geistes und meines Herzens im Tüchtigen glücklicher entwickeln, ich werde ohne Sehnsucht, ohne Begierde die Augen auf mein Tagewerk wenden können und es zur Ehre meines Lebens vollenden." „Meine ganze Bizarrität, alles, was in mir bloß interessant ist, was mich störend, auffallend macht, ist die mit einem großen Aufwand von ängstlicher Arbeit und mißbrauchtem Kunstsinn scheinbar genialisch drapierte Unordnung und daraus entsprungene Mutlosigkeit und Unwille an dem Leben. Du bist der erste Mensch, dem ich dies sage, weil Du der erste Mensch bist, den ich unbegrenzt achte und liebe, ich vertraue Dir, denn ich erwarte Hilfe, Liebe und den wohltätigsten ordnendsten Einfluß von Dir auf mein Leben. Wenn meine Hoffnung an Dir scheitert, die Hoffnung, durch Dein Mitleben zur Ordnung, Ruhe und Arbeitsamkeit in allen meinen Angelegenheiten, geistigen und weltlichen, zu kommen, so ist mein Leben auf Erden gescheitert."

Aber sein eigenes Wort, daß er „voll Fertigkeit sei, Brücken zu schlagen über den Abgrund, aber kaum eine Schaufel voll Erde habe, um ihn zu füllen", gilt auch hier. Und die Brücken seiner Phantasie sind wenig dauerhaft. Schon in den Braut-

briefen klingt es bedenklich: „Und das Schönste bei dem allen ist, daß wir uns gar nicht störend sein werden, daß das Schwere, Plumpe der gewöhnlichen Ehe uns nicht berühren soll; wir werden leben, wie es Schneeflocken zusammenschneit." Und kaum ist er verheiratet, da schreibt er an Arnim: „Du mußt nicht glauben, lieber Arnim, als sei ich unglücklich oder verändert durch meine Verbindung mit Sophien; nein, ich fühle mein Dasein durch sie verschönt, aber beflügelt sehe ich es nicht. Sie ist ein gutes Kind und eine freundliche Frau, die ich liebe, aber ich bin ohne Gehilfe, ohne Mitteilung in meinem poetischen Leben, ich möchte sagen, in meinem poetischen Tod. ... In Marburg habe ich jetzt nun nichts mehr zu tun, als Vater zu werden und dann mit Sack und Pack weiterzuziehen. Aber wohin, Arnim, wohin? Arnim, wo wirst Du sein? Du bist es jetzt, der meine Zukunft bestimmt. In dieser Zeit allein stehen können, heißt ein Riese sein."

Das Kind stirbt fünf Wochen nach der Geburt, Brentano siedelt mit Sophie nach Heidelberg über, endlich ist er zu Arnim unterwegs. Aber kaum ist er vor den Toren, da reißt ihn die Sehnsucht nach Sophie so zurück, daß er bereits in Würzburg die Weiterreise beinahe aufgegeben hätte. Sophie charakterisiert ihn innerst in ihrer Antwort: „Deine Begierde nach mir ist eben das, was Du oft bei mir empfunden. Was Dich jetzt zu mir zieht, zog Dich oft von mir weg. Es ist ein allgemeines Gefühl, ein stetes Sehnen nach dem Entfernten, das mich eigentlich insbesondere gar nichts angeht. Ich bitte Dich, lieber Fremdling, komme doch endlich einmal nach Hause, Du bist stets nicht bei Dir und es ist so hübsch bei Dir; versuch es nur und komm zu Dir selbst, Du wirst die Heimat finden, sie lieben und dann immer mit Dir tragen."

Nach dreijähriger Ehe stirbt Sophie bei der Geburt des dritten Kindes, das tot zur Welt kommt, das zweite war im zweiten Lebensjahre verschieden. Brentano ist wieder allein. Noch einmal, ein Jahr darauf, treibt es ihn, vor seiner Einsamkeit in die Ehe zu flüchten, ein grotesker Streich seiner Einbildungskraft: in Frankfurt entführt, nein, läßt er sich von einem überspannten jungen Mädchen der Gesellschaft entführen, „ohne zu lieben, in einer Art von Fieber, das mich wie eine feurige Wolke umgibt". Die Trauung ist unumgänglich, aber das Zusammenleben schon in den ersten Wochen unmöglich, man

kommt bald über eine vorläufige Trennung überein, der nach neuen unglücklichen und abenteuerlichen Versuchen zur Gemeinschaft drei Jahre später die gesetzliche Scheidung folgt. Arnim ist es, zu dem er in den nächsten Jahren immer leidenschaftlicher, immer hilfloser flieht. Anfang 1808 läßt sich Arnim in Heidelberg nieder. Mit ihm und Görres blüht für Brentano ein letzter Sommer voll Jugend und Poesie empor. Er arbeitet am zweiten und dritten Band von des Knaben Wunderhorn, er gibt Jörg Wickrams volkstümliche Erzählung vom Goldfaden neu heraus, er beteiligt sich an der „Zeitschrift für Einsiedler", deren Plan er mit Arnim und den Brüdern Grimm entworfen hat. Görres reicht er das Material zu den „Deutschen Volksbüchern". Aber schon Ende des Jahres löst der Heidelberger Kreis sich auf. Kurze Zeit geht Brentano nach Landshut zu seinem Schwager Savigny, dann drängt es ihn wieder nach Berlin in ein Stübchen Wand an Wand mit Arnim. Er schreibt Festkantaten zur Eröffnung der Universität und zum Tode der Königin Luise, die beide von Reichardt komponiert werden, er arbeitet an den „Romanzen vom Rosenkranz" und an zwei Märchenzyklen. Im Frühjahr 1811 heiratet Arnim Brentanos Schwester Bettina. Die beiden ihm teuersten Menschen schließen sich zusammen, rücken ihm dadurch notwendig ferner. Und nun wird die innere Kern- und Heimatlosigkeit in ihm immer offenbarer und unerträglicher.

Er hatte im „Godwi" bekannt: „Fast möchte ich glauben, daß das ruhige, volle Genießen des einfachen, unschuldigen Menschen der Gipfel des Lebens ist." Und er hatte das Leben gesucht, aber nicht in Unschuld und Einfachheit: im funkelnden Mutwillen, in Unrast und Willkür, im Wetterleuchten seiner sinnlichen Einbildungskraft. „Es wird ein ganz neues Leben in unserem Kreise beginnen" — so kündigte Marianne von Willemer Brentanos Ankunft an —, „es werden geistige Funken sprühen und Witze regnen und Sie werden einen Mann kennen lernen, der nicht von sich sagen kann: ich besitze Phantasie, sondern: die Phantasie besitzt mich." Aber dem quellenden Reichtum von Brentanos sinnlicher Phantasie fehlte die ideelle Einheit, die ideelle Form: „Ich war mein Lebtag ohne Form, ohne Gefäß, oft ohne die hohle Hand sogar." Eine Stunde, ein Tag, ein Jahr nach dem anderen rann ihm durch die Finger, nichts von allem Reichtum blieb zurück, immer

wieder stand er mit leeren Händen. Was tat es, solange er jung, solange seine sinnliche Einbildungskraft unermüdlich und lebenstrunken war! Sie hob sich immer wieder aus armen Stunden, zog immer wieder flügelrauschend durch die traumhaft bunte Fülle des Seins. Aber die Jahrzehnte schwanden, die Jugend sank, die Sinne wurden stumpfer, die Flügel müder. Und seine Einbildungskraft hatte nicht einmal in sich, geschweige denn in der wirklichen Welt Besitz und Heimat erworben. Die Erkenntnis kam: „Das bloße, ruhige, selige Gefühl in unschuldiger Lust des Daseins wird gebrochen im Menschen, wenn die Sinne ihre Krallen nicht mehr in das Gegenwärtige so scharf einschlagen."

Sein Leben wie seine Dichtung — und war nicht sein Leben nur ein Gedicht! — waren in der sinnlichen Gegenwart aufgegangen. Nun stand er ohne Vergangenheit und darum ohne Zukunft! Er glaubte alle Dichtung, alle Kunst an die sinnliche Gegenwart, an das Endliche, gebunden, er glaubte die Schranken der Kunst, die Tragödie des Künstlers zu erleben: „Alles Genie, alle Kunst und Wissenschaft wird jämmerlich und geckig im Altern, denn ihre Aufgabe bleibt endlich." Suchend, sehnend, hilflos blickt er um sich. Er will aus der Willkür seiner Phantasie in die Wirklichkeit, in die tätige Gemeinschaft der Menschen treten, er will dem „Elend seiner Berufslosigkeit" entrinnen, und — kindlich und phantastisch auch dort — er wendet sich an den ihm befreundeten, großen Baumeister, an Schinkel, um Unterricht: er, der Beweglichste und Phantasievollste, sucht die klarste, ruhigste, gegenständlichste Tätigkeit, er denkt Architekt zu werden. Es ist sein Gegensatz, den er ersehnt. Und nach seinem Gegensatz sucht er, als er im Sommer 1811 nach Böhmen übersiedelt, um seinen Bruder Christian in der Bewirtschaftung des Familiengutes zu unterstützen. Die alte Stimmung wacht in ihm auf, in der er als Kind schon aus versehnter Unrast heraus den Gärtner seines Elternhauses beneidet hat um seinen Schollenfrieden, seine Ruhe nach der Arbeit, um seine stille Einfachheit. Aber die Einsamkeit bedrückt ihn, die stille Natur nimmt ihn nicht auf, sie scheucht ihn tiefer in sich zurück. Und flehend schreibt er an Arnim: „Überlege doch mit Bettina, ob es Euch so schädlich sein würde, mich armen Ausschößling in Eurer poetischen Nähe wieder zu erwärmen und gegen Gemeinheit zu isolieren.

. . . Ich bin ein ganz wahnwitziger Mensch in manchen Sachen, und wenn jemand auf der Welt einen Vormund bedarf, so bin ich es. . . . Lieber, bester Bruder, nimm Dich mit Deiner Frau meiner ein wenig an. Ich will mich Eurem Willen ganz unterziehen, ich will Euch nicht stören, ich will Euch Freude machen auf alle Weise. Nur laßt mich bei Euch leben, damit ich mich wieder sammle und auf die Bahn des Rechten komme. . . . Nur die Liebe vortrefflicher Menschen kann mir wieder Vertrauen geben. Aber allein darf ich nicht mehr leben, es muß mich einer ganz in die Kur nehmen, ich muß in ein ideales Hospital.“ Er hatte bei der Natur vergebens Ruhe gesucht, nun sucht er sie bei der Idee. Aber er weiß, wie ohnmächtig, wie weglos er in ihrer Welt ist — Anschauungen ohne Begriffe sind blind —, dort kann er nicht sehen, nicht suchen, jemand muß ihm die Hand reichen, ihn führen, er will ihm vertrauen. Aber alle haben ihren eigenen Weg, ihr eigenes Werk. Und so viel Liebe sie ihm schenken, so viel Stunden sie ihm gönnen, zuletzt bleibt er allein. „Die herrlichsten Menschen waren meine Gesellen, aber sie gingen ihrem Werke nach und ließen mich stehen und grüßen mich noch.“ Alle sind Männer geworden, haben sich in der Idee bestimmt und in der Wirklichkeit durchgesetzt. Er ist in der Welt seiner Einbildungskraft ein Kind geblieben, und nun ist er alt. Erschütternd wird ihm bewußt: „Denn ich bin ein Kind und ein Greis.“

Und er irrt durch die Welt und die Zeit. Bukowan, Prag, Wien, Wiepersdorf, Berlin. Seine Dramen „Aloys und Imelde“, „Die Gründung Prags“, die Festspiele der Befreiungskriege, „Viktoria“ und „Am Rhein“ entstehen, ohne ihm Ruhe und Genüge zu geben. Wiener und Berliner Kreise haben ihm die Religion seiner Kindheit wieder nahegebracht. Der fromme Mediziner Ringseis drängt ihn zum engeren Anschluß an seinen ererbten katholischen Glauben; die katholische Kirche, ist sie nicht das ihm von Gott gegebene wahre „ideale Hospital“? Brentano wehrt sich: „Da ich in der Jugend die Formen des katholischen Kultus mitmachte, habe ich dann und wann aber bei Gott nicht anders als ein Götzendiener gebetet. Da ich keine Form mehr mitmachte, ja die katholischen Formen mir so fremd und unverständlich und unangenehm wurden als die Synagoge, hatte ich häufig tiefe innere, aber ganz

unformelle Erhebungen zu Gott; diese sind die liebsten Momente meines geistigen Lebens.“ Die Lebensunschuld und Weltverbundenheit seiner Jugend taucht vor ihm auf: „Ganz aufrichtig zu sein, habe ich nie recht herzlich gebetet, als da ich gar nichts von Religion wußte.“ Seine Weltfrömmigkeit schlägt noch einmal jung die liebenden Augen auf: „Es gibt nur eine Form, welche nicht ganz sinken kann, es sei denn, der Herr zerbreche sie; sie ist das Geschaffene. Aber unsere Form für die Lehre Jesu will an mir nicht wirken wie den gestirnte Himmel oder das aufgehende Licht, oder ein Wehen der Luft, oder mein Gefühl, daß ich lebe; diese Gefühle rühren mich, erschüttern mich und bewegen mich zum Guten, zu Gott.“ Aber er ist der jungen, unbewußten Einheit mit der Natur entwachsen, und der Weg zur bewußten führt durch die Idee. Hilflos und fremd starrt er in deren Reich: „Ein jeder ruft: Hier, hier ist der rechte Weg! und darüber komme ich zu nichts.“ Und alle Fragen, die seine sinnenfreudige, gegenwarttrunkene Jugend sich nie gestellt, wachsen unheimlich und hoch vor ihm empor: „Bei allem, allem frage ich: „Ach, wozu? Alles geht vorüber; warum habe ich diese Augen, es zu sehen? Warum bewegt es mich? Warum kann ich ein Zeugnis davon geben? Was will es mich lehren, damit ich einst und wo? und vor wem? Rechenschaft davon gebe?“ Zumal im Frühling „empfinde ich immer eine ganz eigentümliche Angst; sie hängt äußerlich mit unbestimmter Erinnerung, innerlich mit unbestimmter Sehnsucht zusammen“. Dann, wenn die Natur wieder jung wird, wenn sie in neuer Fülle, in neuer leuchtender Sinnenfreude brausend wieder ersteht, dann wühlt in seiner Seele die Erinnerung, dann schreit seine Sehnsucht auf nach neuem Sein. Alles taut auf, alles quillt und erneuert sich, der Geist Gottes schwebt über den Wassern — warum hat er nicht Teil am Kreislauf des Lebens? Nur das tote Meer seiner Angst regt sich über den versunkenen Stätten der Freude. Und er reckt seine Hände, verzweifelt schreit er aus Tod und Dunkel hinauf zum Meister des Lichts:

Meister, ohne dein Erbarmen
Muß im Abgrund ich verzagen,
Willst du nicht mit starken Armen
Wieder mich zum Lichte tragen.

Jährlich greifet deine Güte
In die Erde, in die Herzen;
Jährlich weckest du die Blüte,
Weckst in mir die alten Schmerzen.

— — —

Wenn sich so die Erde reget,
Wenn die Luft so sonnig wehet,
Dann wird auch die Flut beweget,
Die in Todesbanden stehet.

Und in meinem Herzen schauert
Ein betrübter, bittrer Bronnen:
Wenn der Frühling draußen lauert,
Kommt die Angstflut angeronnen.
— — —

Herr, erbarme du dich meiner,
Daß mein Herz neu blühend werde!
Mein erbarmte sich noch keiner
Von den Frühlingen der Erde.
— — —

Immer stürzen mir die Wände,
Jede Schicht hat mich belogen.
Und die arbeitblut'gen Hände
Brennen in den bittren Wogen.

Weh! der Raum wird immer enger,
Wilder, wüster stets die Wogen,
Herr! o Herr! ich trag's nicht länger —
Schlage deinen Regenbogen!

Der Regenbogen erschien, die Regenbogenbrücke, auf der er aus dem Reich der Sinne ins Reich der Ideen emporschreiten konnte: es war der Glaube. Ein Glaube, der nicht aus ideeller Einsicht und Überzeugung erwuchs, ein blinder, unselbständiger, kindlicher Glaube, den Hilflosigkeit, Vertrauen und Liebe ins Leben riefen. Er hatte an Ringseis geschrieben: „Ich fühle durch und durch, daß mir religiös nicht zu helfen ist als durch das Anschließen an einen Menschen, dem ich unbedingt vertraue und den ich innigst liebe und daß ich dann allen eigenen Willen aufgebe und ihm gänzlich folge wie ein Knecht. . . . Dieser müßte mich an sich bannen durch die göttliche Atmosphäre der Unschuld und Frömmigkeit und mich leiten wie einen freiwilligen Blinden, denn mir selbst kann ich nicht trauen." Ein halbes Jahr darauf lernte er die achtzehnjährige Dichterin Luise Hensel kennen und lieben. Sie war noch nicht katholisch, aber sie war eine durch und durch religiöse Natur, von jener Unschuld und Frömmigkeit, jener Kindlichkeit des Religiösen, die allein Brentano zugänglich war. Eben in jener Zeit dichtete sie ihr innig-schlichtes Abendgebet:

Müde bin ich, geh' zur Ruh,
Schließ die müden Äuglein zu:
Vater, laß die Augen dein
Über meinem Bette sein.

Das war das einzige Verhältnis zu Gott, das Brentanos Natur entsprach: das des Kindes zum Vater. „Aus ganzem, offenem Kindesherzen" — schreibt er später an Frau von Ahlefeld —, „denn kein anderes habe ich je gehabt." Sein irrendes Kindesherz ruht endlich aus in dem kindlich-festen, heiteren, opfer-

willigen Vertrauen, das Luise Hensel zu ihrem himmlischen Vater hegt. „Du hast alles, was mir fehlt, und das verlorene Leben schreit mich bei Deinem Anblick an. O, laß mich trinken aus Deiner Hand, denn Du sollst mich heilen.... Du bist ein Heiligtum, in Deiner Nähe weichen alle Furien, zu Deinen Füßen sitzend fiel vieler Jammer von meinem Herzen." Mit der Sturmglut seines Wesens will er sich ihr ganz überantworten, sie soll ihn hinnehmen, seine Liebe, seinen Glauben, seinen Gott. Ewig soll sie neben ihm weilen, denn nur durch sie kann er die Ewigkeit teilen. „Ich möcht wohl wissen, ob in der Liebe zu einem Menschen nicht eine unendliche Progression ist? ich meine, meine Neigung zu Dir trägt schon alle Früchte des Himmels und der Erde. Die Weltgeschichte ist ganz aus für mich.... Lebst Du wirklich oder bist Du nur ein Lichtfleckchen, das ein Engel mit seinem spiegelnden Schild aus der innersten, reinsten Himmelssonne mir an der dunklen Kerkerwand tanzen läßt? Liebes Wesen, Du Schwalbenlied, Du kleine, rosenrote Spinne am Turmfenster. Ein Wink von Deinen Augen kann eine Hölle blind machen. Ein Lächeln von Dir löst Gewitter aus.... Um Dich, für Dich, durch Dich wird alles gut gehen."

Ich bin durch die Wüste gezogen,
Des Sandes glühende Wogen
Verbrannten mir den Fuß;
Es haben die Wolken gelogen,
Es kam kein Regenguß.

Die Sonne trank wie im Zorne
Das Wasser aus jeglichem Borne,
An dem die Reise geruht;
Ich dürste, es leckten die Dorne
Meiner brennenden Wunden Blut.
— — —

Gern hätte ich Tränen getrunken,
Die Augen weinten nur Funken,
Ich wühlt' noch ein Grab in den Sand,
Und bin in Verzweiflung gesunken,
Ach, weil ich kein Wasser fand.
— — —

Der Tod flog auf aus der Wüste
Und schauderte, da ich ihn grüßte,
Und floh, da rief ich ihm zu:
Daß Einer hier sterben müßte!
Er schrie mir: „Erst lebe du!"
— — —

Und heulend flog der Geselle
Wüsteinwärts mit Pfeilesschnelle,
Der Sand schlug rasselnd um ihn,
Da traf mich die glühende Welle,
Ach, daß ich erblindet bin.
— — —

Da hört' ich ein Flügelpaar klingen,
Da hört' ich ein Schwanenlied singen,
Da fühlt' ich ein kühlendes Wehn,
Da sah ich mit tauschweren Schwingen
Den Engel der Wüste gehn.
— — —

Da kniete ich still vor ihm nieder,
Da legt' er sein tauig Gefieder
Mir kühl um das glühende Haupt,
Und sang mir die Pilgerlieder:
Da hab ich geliebt und geglaubt.

Luise Hensel weist Brentanos leidenschaftliche Liebe in die Schranken seelischer Neigung zurück. Mitten in der Unruhe der gottentfremdeten Welt will sie ganz bei ihrem himmlischen Vater aushalten, wie eine Tochter, die aus Liebe zu ihrem einsamen Vater jeder Heirat abgeschworen hat. Gütig, aber entschieden erklärt sie auf seinen Antrag, daß jeder Gedanke an eine Heirat vergeblich sei. Ein letzter Flammensturm durchbebt Brentanos Seele: „Du hast mir das Dach abgedeckt und Türe und Fenster ausgehoben; Du hast mir den Mantel genommen, ja die Brust eingestoßen. . . . Weißt Du, was Du getan hast, als Du mein Herz von Gott annahmst? Du hast eine Pflicht genommen, es zu heilen und zu heiligen. . . . Du selbst hast es gefühlt und ausgesprochen, daß dieses Herz Dein ist; Du weißt es, ich weiß es, Gott weiß es! Aber vergeblich! muß ich nun schreien, das entsetzliche Wort . . . vergeblich. . . . Fahr hin in Deiner Heiligkeit, Du Törin, Du Wahnsinnige, aber ich sage Dir hier in die Seele: Wenn Du vor den Herrn kommst, wird er Dich fragen: „„Wo hast Du das Herz dessen, den ich Dir übergeben habe?““ und ich werde Dir nachschreien mein Vergeblich bis jenseit der Ewigkeit.“

In diesen Stürmen und Kämpfen entstehen viele, und zwar die ergreifendsten von Brentanos Gedichten. In ihrem Schmerz und Zwiespalt haben sie die ursprüngliche einfache Melodik und Naturverbundenheit des Volksliedes gesprengt. Sie sind nicht mehr liedartig, sie sind thematisch aufgebaut. Das Allgemeine, Musikalische in ihnen ist bewußter, schmerzlicher, ringender. Aber wieder ist es eine Grundstimmung, ein schwerer, dunkler Strom nunmehr, aus dem die einzelnen Strophen und Bilder nur als Wellen aufrauschen. Wieder kann sich Brentano nicht im ideellen Nacheinander entwickeln, sondern im musikalischen Nebeneinander. Wieder fließt ihm dabei die Form ins Ungemessene. Wieder bedient er sich des Refrains als Bindemittel, aber in selbständiger, mannigfaltiger Ausbildung.

Im „Wiegenlied eines jammernden Herzens“ setzt jede Strophe ein mit dem schmerzlich beschwichtigenden Ausruf: „O schweig nur Herz!“ Im nächsten Gedicht wird dieser Ausruf leidenschaftlicher aufgenommen und Strophe um Strophe in jeder ersten Zeile die Flüchtigkeit alles Endlichen, in jeder letzten die Ewigkeit dieser Liebe ausgesprochen:

Schweig, Herz! kein Schrei!
Denn alles geht vorbei!
Doch daß ich auferstand
Und wie ein Irrstern ewig sie umrunde,
Ein Geist, den sie gebannt,
Das hat Bestand!

Ja alles geht vorbei,
Nur dieses Wunderband,
Aus meines Wesens tiefstem Grunde
Zu ihrem Geist gespannt,
Das hat Bestand!

Weit über den Refrain hinaus aber, musikalisch am tiefsten durchgebildet in ihrem Bau sind die Gedichte „Einsam will ich untergehn", „Das Elend soll ich einsam bauen" und „Nun soll ich in die Fremde ziehen", in denen die hilflose Verlassenheit des Liebenden aufklagt. Alle drei führen das gleiche Thema in der gleichen kunstvoll eindringlichen Verschlungenheit:

Einsam will ich untergehn,
Keiner soll mein Leiden wissen;
Wird der Stern, den ich gesehn,
Von dem Himmel mir gerissen,
Will ich einsam untergehn
Wie ein Pilger in der Wüste.

Einsam will ich untergehn
Wie ein Pilger in der Wüste!
Wenn der Stern, den ich gesehn,
Mich zum letzten Male grüßte,
Will ich einsam untergehn
Wie ein Bettler auf der Heide!

Einsam will ich untergehn
Wie ein Bettler auf der Heide!
Gibt der Stern, den ich gesehn,
Mir nicht weiter das Geleite,
Will ich einsam untergehn
Wie der Tag im Abendgrauen.

Die äußere Linienführung erinnert an die Form des Trioletts, aber dessen mozartischer Rokoko-Zierlichkeit tritt hier eine Beethovensche Schwere und Dunkelheit gegenüber.

Luise Hensel wies den Ringenden, den Verzweifelnden immer wieder in die Mutterarme seiner Kirche, sie wies ihn auf die Beichte hin, wo der göttliche Vater seiner warte in Gestalt des Priesters, um seine, des verlorenen Sohnes Sünde und Klage und Heimweh zu hören, um ihn liebend an sein Herz zu ziehen. Und er glaubte, da er liebte.

Und weiter weist ihn Luise Hensel. Brentanos Bruder Christian war über Dülmen nach Berlin gekommen. Er hatte am Krankenbett der stigmatisierten Nonne Katharina von Emmerich gestanden, dieses schlichten Hirtenkindes, das Gott seiner besonderen Offenbarungen, seiner unmittelbaren Erscheinungen würdigte. Er war gerührt und begeistert worden von der heiligen Geduld und der unschuldigen Demut der Begnadigten und drängte nun Clemens, zu ihr zu reisen, um des gleichen

religiösen Segens teilhaftig zu werden. Und Luise drängte ihn gleichfalls, er sollte die Wunder Gottes mit Augen schauen. Brentano ringt und bangt vor der Trennung, er zittert vor der Einsamkeit mit sich:

Nun soll ich in die Fremde ziehen!
Mir hatte eine Himmelsbraut
Ein Zweiglein aus dem Kranz geliehen,
Ich hatte draus ein Haus erbaut,
Es grünte schon, es wollte blühen
Von meiner Tränen Flut betaut,
Da konnt' ich betend ruhig knieen,
Da hatte ich so fest vertraut.
Und soll nun in die Fremde ziehen!

Nun soll ich in die Fremde ziehen!
Wohin, wohin? daß Gott erbarm!
Nicht, wo die Friedensrosen blühen,
Nicht, wo im Geist so sonnenwarm
Die Worte wie Gebete glühen;
Nein, in die Brust, den Wespenschwarm
Vergeblicher, erstarrter Mühen,
Ins eigne Herz, zum eignen Harm
Soll ich nun in die Fremde ziehen!

Aber kaum ist er in Dülmen angekommen, da schreibt er glücklich, zuversichtlich, erlöst: „Der Arzt führte mich zur Emmerich, die er vorbereitet hatte, durch eine Scheuer, wo Flachs gebrochen wurde, und durch alte Hinterhäuser eine Treppe hinauf, durch eine kleine Küche in ein angeweißtes Stübchen. Da liegt die liebe Seele, das liebste, freundlichste, heiterste, reinste, lebendigste Angesicht, mit schwarzen, treuen tiefen Augen voll Leben und Feuer, schnell wechselnder Farbe. Sie streckte mir die Hände mit den Wunden freudig entgegen und sagte mit heiterer, freundlich schneller Rede: „Ei, Gott grüß Sie! ja, nu sieh einmal, das ist der Bruder (Christians), den hätte ich unter Tausenden gekannt. . . . Sie war in sechs Minuten so vertraut mit mir, als kenne sie mich von Jugend auf.“ Der alternde Brentano hatte seine Heimat gefunden. „Ein einfältiges Landstädtchen, voll guter, ackerbautreibender Leute. . . ., ohne alle Kunst und Wissenschaft, wo man von keinem Dichter ein Wort weiß, wo abends vor jeder Türe die Kuh gemelkt wird. . . .“ Er war in den einfältigen Frieden der Natur zurückgekehrt. Und in diesem Frieden war Katharina emporgewachsen. Nie hatte sie in Zwiespalt ihre Sinne befehden, die Natur verleugnen müssen, um eines übernatürlichen Gottes teilhaftig zu werden. An ihr waren „alle Wunder zur Natur geworden, wie sie es an jedem schuldlosen Menschen ja immer sind“. Sichtbar ging ihr als Kind der Schutzengel zur Seite, auf der Wiese und im Garten erschien ihr das Jesuskind und spielte mit ihr, als Hirtenknabe weidete er mit ihr, dem Hirtenmädchen. Die Muttergottes selber, die Königin des Him-

mels, die schönste, majestätische, gütigste Frau, führte ihr das göttliche Kind als Gespielin zu. „Ich lebte mit Gott und allen seinen Geschöpfen in seligem Frieden. Wenn ich im Garten arbeitete, kamen die Vögel zu mir, setzten sich mir auf den Kopf und die Schultern und wir lobsangen Gott zusammen.“ Und sie wuchs auf, und mit ihr wuchs die Gestalt des Herrn. Aus ihrem Gespielen wurde ihr Bräutigam, aus dem glücklichen Kinde der lehrende, handelnde, leidende Held, aus ihrem Wiesenhange ward der Kalvarienhügel. Und sie folgte ihm treu, sie sah und horchte, sie litt und liebte in der Einsamkeit des Klosters und nach dessen Auflösung in dem weißgetünchten kleinen Zimmer des Bauernhauses. Da lag sie auf ihrem Lager, nur die Hände und Füße beweglich, in beständigem Schmerz, und sah ihren Bräutigam leiden, bluten und sterben aus Liebe zu den Menschenkindern, und sie litt und blutete und liebte mit ihm, innig, freudig, jubelnd vor Dank. „Ach, daß doch alle Menschen die Seligkeit und Süßigkeit der Wohltaten Gottes genießen möchten! Ach, wie selig ist, in der Kirche sein!“ ruft sie aus und „patscht lächelnd dabei in die verwundeten Hände wie ein ungeduldiges, freundliches Kind“. Heimatselig steht Brentano an ihrem Lager, Tag um Tag, Woche um Woche, Jahr um Jahr. Ihre himmlische Kindlichkeit und Heiterkeit berauscht, beruhigt, erfüllt ihn. „Ich bin ihr Kind geworden.“ Und sie selber begreift ihn, sie versteht seine Kindlichkeit und Einfachheit, die niemand verstand, sie zeigt ihm ein „so kindliches Vertrauen, als er es nie von irgendeinem Menschen genossen“. Und sie erzählt ihm ihre Gesichte. Und nun ist sein Zwiespalt gelöst. Er ermangelt des Intellektes nicht mehr. In ihren Visionen wird das Religiöse, das Ideelle ihm anschauliche, sinnliche Wirklichkeit, es wird seiner sinnlichen Einbildungskraft zugänglich. Er ist erlöst, er kann wieder wirken, wieder tätig sein, kann Kind und Greis zugleich sein. Fünf Jahre sitzt er an ihrem Lager und horcht auf ihre Gesichte und erlebt sie und zeichnet sie auf und formt sie, begnadet, daß er den Menschen dieses Zeugnis göttlicher Liebe vermitteln darf.

Was bleibt ihm, da Katharina 1823 stirbt, als diese Aufgabe und Berufung. Von Freund zu Freund schleppt er sich mit den Kisten voll Aufzeichnungen und arbeitet an ihrer Gestaltung. Wohl ist es schwer für ihn, der „auf der Spur eines Kindes

durch das Getümmel der Welt gegangen ist", sich im Zwiespalt der Welt zu behaupten. Er zittert oft, daß ihn die Menschen aus seinem Frieden reißen: „Ich erschrecke, wenn mich jemand interessiert." Die einfältige Liebe, die Unschuld seines Willens, hilft ihm weiter. Lange, gar zu lange hat er noch zu wandern, und seine letzten Jahre sind oft tränenmüde. Aber er ist seines Vaters gewiß und seiner Heimkehr verlangend. „Vater unser" ist sein letzter kindlicher Hilfe-, Sehnsuchts- und Liebesruf.

EICHENDORFF

Joseph Freiherr von Eichendorff (1788—1857) entstammte einem alten, katholischen, seit mehreren Jahrhunderten in Schlesien angesessenen Geschlechte, dessen Ahnherr um das Jahr 928 im Kampfe gegen die heidnischen Wenden auf dem Schlachtfelde den Ritterschlag erhalten haben soll. Nahe der Oder auf heiterer Höhe ragte der Stammsitz, Schloß Lubowitz. Weiß und schlank strebte es aus den Blüten und Wipfeln eines Gartens, der sich mehrere Hügel bis zum Strome hinabzog. Weithin sichtbar hob es seine lichten Formen gegen den dunkeln Hintergrund der nahen Karpathen und Sudetenberge. Aus endlosen Wäldern, die es umgrünten, rauschte eine immer gleiche, unvergeßliche Melodie.

„Wer einen Dichter recht verstehen will" — sagt Eichendorff in ‚Dichter und ihre Gesellen' —, „muß seine Heimat kennen. Auf ihre stillen Plätze ist der Grundton gebannt, der dann durch alle seine Bücher wie ein unaussprechliches Heimweh fortklingt."

In Wahrheit ist kein neuerer Lyriker so ganz aus dem Wesensgrunde seiner Heimat emporgewachsen, so stet und zwiespaltlos ihm verblieben. Im ritterlichen Kampf für den Glauben hatte Eichendorffs Geschlecht seinen Adel erhalten; diesem Glauben hatte es ritterlich Treue gewahrt. In der Abgeschiedenheit seines Stammsitzes hatte es in ihm seine ideellen Grundlagen bestimmt und behauptet. Und eben durch diese einsame Ruhe und Reinheit war der Glaube von allem dogmatischen Zwiespalt, aller Enge und Ängstlichkeit unberührt geblieben. Er wuchs wie das Geschlecht in tausendjähriger Sicherheit, in ritterlicher Freiheit, er verband sich der ewig-

gleichen Erdverwachsenheit seiner Träger, er durchdrang ihr Leben und Wirken in der Natur, er durchdrang und beseelte die Natur selber.

So wuchs Eichendorff empor aus der tausendjährigen Einheit und Festigkeit ideeller, religiöser und nationaler Anschauungen, Sitten und Bräuche, aus tausendjähriger, friedvoller Heimatsicherheit und Erdverwachsenheit. Seine Erziehung und Lektüre wurzelte in der Unschuld und Einheit vergangener Jahrhunderte. Die alten Volksbücher erregten und erfüllten ihn, und er las sie mitten im Werden und Blühen der Natur, der sie entsprossen waren, in die sie dort wieder hineinwuchsen: „Da saß ich denn einsam im Garten und las die Magelone, Genovefa, die Haimonskinder und vieles andere unermüdet der Reihe nach durch. Am liebsten wählte ich dazu meinen Sitz in dem Wipfel eines hohen Birnbaums, der am Abhange des Gartens stand, von wo ich dann über das Blütenmeer der niederen Bäume weit ins Land schauen konnte, oder an schwülen Nachmittagen die dunklen Wetterwolken über den Rand des Waldes langsam auf mich zukommen sah. . . . Ich weiß nicht, ob der Frühling mit seinen Zauberlichtern in diese Geschichten hineinspielte, oder ob sie den Lenz mit ihren rührenden Wunderscheinen überglänzten.“

Mit zwölf Jahren beginnt Eichendorff ein Tagebuch, und zwischen den knappen Einträgen der ersten Jahre, die nur die wichtigsten Erlebnisse des Knaben bei Namen nennen, klingt es wie Jubelruf: „Die erste Lerche gesungen“ — „hab ich die erste Schwalbe gesehen“ — „Die erste Nachtigall“ — „Ein schöner Frühling gewesen“. Schon als Knabe lebt er mit der Natur, in kindlicher Liebe fühlt er sich ihr verbunden, heimatlich von ihr umschützt und umschlossen. Unermüdlich durchwandert er mit seinem Bruder die Wälder und Weiten. Bald lockt ihn die geheimnisvolle Abgeschlossenheit seines väterlichen Jagdschlosses Sumin, das am stillen Weiher träumt, bald die Großartigkeit des Toster Schlosses, das mit seinen vielen Türmen, Erkern und Schießscharten finster schweigend von steilem, waldigem Gipfel niederschaut.

Und ebenso früh, so heimatlich und unmittelbar wie die Natur umfängt und erfüllt ihn die Religion seiner Väter: „Mein Hofmeister fing an, mir alle Sonntage aus der Leidensgeschichte Jesu vorzulesen. Ich hörte sehr aufmerksam zu. Bald

wurde mir das periodische, immer wieder abgebrochene Vorlesen zu langweilig. Ich nahm das Buch und las es für mich ganz aus. Ich kann es nicht mit Worten beschreiben, was ich dabei empfand. Ich weinte aus Herzensgrunde, daß ich schluchzte. Mein ganzes Wesen war davon erfüllt und durchdrungen, und ich begriff nicht, wie mein Hofmeister und alle Leute im Hause, die das doch alles schon lange wußten, nicht ebenso gerührt waren und auf ihre alte Weise so ruhig fortleben konnten."

So ist ihm Christus Gegenwart wie dem hl. Franziskus, wie Fra Angeliko, wie Friedrich Spee. So ist sein Leben und Leiden ihm nicht dogmatische Lehre, nicht geschichtliche Überlieferung, es ist ihm Wirklichkeit, Anschauung, Eigenleben. In ihm selber pulst jene Ergriffenheit, die die Welt umfaßt in ihrer Reinheit, die alle Sünden in Liebe lösen, die sich selber um der Liebe willen dahingeben möchte. Er gehört zu jenen edelsten Erscheinungen des Katholizismus, über deren Leben und Kunst die Verheißung steht: „Selig sind, die reinen Herzens sind, denn sie werden Gott anschauen."

In dieser Liebeseinheit und -reinheit wird die Welt entsühnt, die Natur geheiligt. Sinne und Seele, Natur und Geist finden und durchdringen sich in ihr. Ihr ist es nicht denkbar, daß ein Teil der Welt tot und unbeweglich bleibe, daß er nicht mitaufspringe, mitaufklinge in der Liebe zu Gott. Nein, die Religion ist „nicht einseitig der menschlichen Vernunft hingegeben, sondern gleichsam eine organische Gottesverehrung, die den ganzen Menschen, Sinnlichkeit, Geist und Gefühl umfaßt und mithin mit dem Jenseits in mystischer Harmonie steht. . . . Nimmt aber die Religion den ganzen Menschen, also auch die Sinnlichkeit in Anspruch, so ist es töricht, ja frevelhaft, derselben bei ihrem höchsten Aufschwunge eine Schwinge altklug zu brechen." („Die heilige Hedwig".)

Aus dieser liebenden Einheit wächst Eichendorff kraftvoll und freudig empor. Und das Gymnasium in Breslau, das ihn aufnimmt, gefährdet sie nicht. In adliger Freiheit sucht er Körper und Geist gleichmäßig zu bilden. Früh schon ist er ein geübter Reiter, als Schwimmer ist er von solch übermütigem Selbstgefühl, daß er sich auf einem Spaziergang an der Oder plötzlich vor den Augen der Eltern mit dem fünfjährigen Schwesterchen auf dem Arm in den Strom stürzt und

zum anderen Ufer schwimmt. Er begleitet den Vater auf anstrengenden Jagden, er versäumt keine Gelegenheit zu Tanz und Lust. Mit Geschick nimmt er an den dramatischen Aufführungen seines Gymnasiums teil. Konzert und Oper Breslaus finden ihn immer wieder unter den Hörern. Und die stets ersehnten Ferien, die „Lubowitzer Jubelperioden“ sind immer wieder voll Lust und Kraft und Waldesrauschen. So konnte er später über die Zeit, da er siebzehn Jahre alt, gemeinsam mit dem Bruder als Student in die Welt zog, freudig sagen: „Meine Phantasie hatte auf den waldgrünen Bergen gesunde, freie Luft genug eingesogen, um sich des Anfalls einer ganzen nüchternen Welt zu erwehren.“

„Ein quälendes Erwachen — Traurig öffneten sich meine Blicke zum letzten Male allen den umgebenden Schönheiten Lubowitzens, um sie anderthalb Jahre lang desto schmerzlicher zu vermissen.“ Im April 1805 brachen die Brüder nach Halle auf zum Studium der Rechtswissensschaften. Neben den juristischen Vorlesungen hörten sie reichlich philosophische und philologische, vor allem bei dem berühmten Philologen Wolff. Sie hörten außerhalb der Universität die Vorlesungen Galls, denen Goethe beiwohnte, sie hörten die Vorlesungen des romantischen Naturphilosophen Steffens, der als Widerleger gegen Gall auftrat und „durch lebendige, lodernde Kraft seines Enthusiasmus jeden seiner Zuhörer hinriß“. Ein Spaziergang nach Leipzig zeigte ihnen Iffland in den „Räubern“, wiederholte Spazierritte nach Lauchstädt zeigten ihnen die Weimarische Schauspieltruppe, sie sahen „Die Braut von Messina“, sie sahen den „Goetz“, dem Goethe mit Christiane in der Loge zuschaute, sie sahen „Fiesko“, „Egmont“, „Die natürliche Tochter“. Im September unternahmen sie eine große Ferienreise durch den Harz und Norddeutschland bis nach Hamburg, Lübeck, Travemünde. „Oft nach Lubowitz denkend“, wanderten sie, ergriffen von „diesem göttlichen Naturschauspiel“ zwischen den Wäldern, Schluchten und Gipfeln. Sie verloren sich in den Gipfelwolken des Brocken: „Der Berg war so öde, die Wolken flohen schnell, und durch den Riß derselben tönten plötzlich die wunderbaren Melodien einer Schalmei so klagend, so herzergreifend; wie aus fernen, fremden Welten herüber klang das Glockengeläute einer Herde darin, die zwischen den Wolken die furchtbare Wildnis durchklimmte.

4*

Betäubt von den zauberischen Märchen unserer Umgebungen erreichten wir endlich gegen Abend das große neue Brockenhaus, das wir aber nicht eher erblickten, bis wir davor standen.“ Zum ersten Male formen sich Bilder, in denen Eichendorffs Naturgefühl seiner selbst bewußt wird und sich mitzuteilen vermag. Und als die Morgensonne über dem Brocken emporsteigt, bricht es wie ein Jubel- und Liebesruf aus seinem Herzen: „O Gott, wie schön ist deine Welt!“

Ein buntes, übermütiges Studententreiben erfüllte damals Halles Straßen und Gassen. Die Studenten, die „bald die Beine auf die Gasse heraushängend in den Fenstern saßen und brüllten, bald in Stürmern, Kanonen, Helmen, Uniformen, Pumphosen usw. vorbeidonnerten“, fühlten sich als Herren der Stadt. Die Bürger und Offiziere „wichen schon von weitem vom breiten Steine“, wenn sie mit ihren Rapieren daherklirrten. Und die Nächte lärmten von den Herausforderungen und Fehden zwischen Häschern und Studenten. Mit frohem Anteil zeichnet Eichendorff diese übermütigen Szenen, diese überschäumende Jugendherrlichkeit in sein Tagebuch ein. Aber er geht nicht unter in ihnen, wir sehen den Ernst und die Spannkraft seines Wesens, wenn er sich für den Juni bestimmt: „Diesen Monat um halb fünf Uhr aufstehen.“ Manche frühe Morgenstunde fand ihn in der verwilderten Einsamkeit des nahen Giebichenstein, vertieft in die Lektüre von Novalis und Tieck, zumal in „Sternbalds Wanderungen“.

Im August 1806 traten die Brüder Eichendorff ihre „längstersehnte Ferienreise nach Schlesien“ an. „Das Herz pochte uns immer mehr, je näher wir Lubowitz kamen, es begann zu regnen, die Luft war kühl, in unserm Innern aber brannte ein Feuer, das nicht zu verlöschen war.“ Alle Eichendorffsche Poesie: Heimat, Liebe, funkelnder Übermut umschimmern die Heimkehr, bei der Kanonendonner aus allen Büschen grüßt, die Pauken und Trompeten schmettern, die Trommeln rasseln, und die Schloßbedienten als Kosaken verkleidet mit großem Zwickel und Schnurrbärten das Gewehr präsentieren. Man muß die Tagebücher des jungen Eichendorff lesen: das ganze phantastische, freudige, blühende Leben seiner Romane und Novellen hat in ihnen seinen Lebensgrund. Jagden, Besuche, unschuldig-zärtliche Abenteuer, Waldhornklang und Wipfelrauschen füllen die Tage. Ist die Jagd zu Ende, so wird mit

„Hurra, Vivat, Salven“ im Freien pokuliert, „das leere Weinfaß in die Luft geschleudert und von allen im Fluge durchschossen“. Und schon klingt in den morgenroten Mutwillen dieser Tage auch der tiefere, ernste Grundton von Eichendorffs Dichtung: in den Waldhornklang der Jagden mischt sich der unaufhörliche Kanonendonner der französischen Belagerungstruppen vor Breslau. Und „vereinigte sich auch alles, die Sache so romantisch als möglich zu machen: demohngeachtet kam mir unter dieser männlich starken Donnerwolke unsere Jagd heute bis zur Bangigkeit klein, untätig und dumm vor“.

Der Winter vergeht, der Frühling bricht herein und mit ihm der Lebens- und Liederfrühling Eichendorffs. Bewußt hebt nun sein leuchtendes Auge sich über den Blütenschnee, über das Wipfelgrün seiner Heimat, in bewußter Dankbarkeit und Liebe umfaßt sein trunken-staunendes Herz die Schönheit, die Lebendigkeit, die All-Verbundenheit der Natur. Am 1. Mai bringt sein Tagebuch die ersten Zeugnisse seines wachen Naturgefühls. Drei Tage darauf heißt es aufs neue Abschied nehmen: es gilt zur Fortsetzung der Rechtsstudien nach Heidelberg.

Am 17. Mai 1807 nach einer mondhellen Nacht voll Wälderrauschen und Nachtigallenschlag, nach einer Reise, auf der das Naturgefühl Eichendorffs zum ersten Male wach und reich und selig sich zu begreifen und im Tagebuch auszujubeln vermag, fährt er morgens um vier Uhr mit dem Bruder in Heidelberg ein, „das eine über alle unsere Erwartung unbeschreiblich wunderschöne Lage hat“.

Das dämmernde Bild der Stadt ergreift ihn so, daß er sich nur einige Stunden Schlaf gönnt und dann den Heiligen Berg besteigt, „die himmlische Aussicht“ auf die Stadt zu genießen. Wie seine romantischen Helden so oft, verirrt er sich in den Wäldern und kann den Gipfel nicht erreichen, aber doch steht er berauscht vor der Fernsicht, die ihm der Berg entrollt: die unendliche, schimmernde Ebene, das Silberband des Rheins, die blauen Rheingebirge. Und da er abends heimkehrt, singen die Wirtstöchter unter den Hotelfenstern zur Gitarre kokettierende Lieder. Studenten nehmen ihn in ihren Kreis. Burschenlieder tönen bis in die Nacht. Napoleon wird ein Pereat gebracht.

Das ist der erste Tag in Heidelberg. Jedes seiner Begebnisse könnte in „Ahnung und Gegenwart“, in Eichendorffs jungem

Romane stehen. Und alle folgenden Tage sind ihm verwandt. Die „alte herrliche Burg“ mit ihren Terrassen, Alleen, Brunnen und Klüften wird durchschwärmt und durchkrochen. Auf dem Schloßaltane wird Kommers gehalten mit Fackeln, Musik und Gesang, „mit der sämtlichen Schauspielergesellschaft aus Mannheim“ wird im Karlsberg zu Abend gespeist, feierliche Prozessionen wechseln mit Truppendurchzügen, hohe Persönlichkeiten werden von der Bürgerschaft in reicher Uniform eingeholt, die Kanonen donnern, die Fahnen wehen, das beleuchtete Schloß gewährt „durch die dunkle Nacht einen fürchterlich-schönen Anblick“. Und: „Jauchzen von allen Bergen.“

Zwischenhinein flimmern die geistigen Beziehungen und Entwickelungen: Thibauts und Görres Vorlesungen, der persönliche Verkehr mit Görres, Schlegels Almanach, Runges Kupferstiche, Gries, der bedeutende Übersetzer Ariosts und Calderons, Des Knaben Wunderhorn, Die Freundschaft mit dem Grafen von Loeben (Isidorus Orientalis) und zuletzt noch eine kleine unglückliche Liebe mit aller heimlichen Unruhe und Seligkeit.

Überquellend sucht die Dichtung dieser Lebensfülle zu folgen: gegen siebzig Gedichte sind für Heidelberg bezeugt.

Eichendorffs frühe Gedichte (1802—1805) sind — mehr noch als Goethes anakreontische Lieder — ohne Spur von seinem Wesen, ganz literarische Anempfindung und Nachahmung. Auch vielen von ihnen ist die Anakreontik noch Pate. Aufforderungen zur Lebensfreude finden sich, Fabeln nach dem Muster Gleims, aneinandergereihte Naturbilder nach Ewald von Kleists „Frühling“, daneben Klopstocksche Klänge, „Bardenbegeisterung“, Lob des alten Deutschlands, darinnen Mut und Kraft, des neuen, darin Wollust, Goldgier und schwache Ohnmacht herrschen; der Göttinger „Hain“ klingt an, Bürgers „Lenore“ wird nachgebildet, ebenso seine Sonette, 1805 wirkt die Liebesdichtung des jungen Schiller ein. Selten erinnert ein Ton an Claudius.

Auch die ersten der Heidelberger Gedichte, die zahlreichsten, stehen noch unter fremdem Einfluß, nicht mehr wechselnd, nicht mehr jeder neuen Lektüre folgend, jetzt ist es ein Name, der sie bestimmt: Ludwig Tieck. Die Gedichte der „Genovefa“ und des „Oktavian“ vor allem regen sie an. Die Buntheit ihrer romanischen Strophenformen findet sich wieder: Sonette, Ma-

drigale, Kanzonen, Terzinen, Sestinen, Assonanzen, Balladen. Auch Minnelieder verraten Tiecks Einfluß. Mehrfach werden Tiecksche Strophen glossiert. Tiecks Mischung der Sinnesqualitäten wird nachgeahmt: „Sind die Farben denn nicht Töne — Und die Töne blaue Schwingen?“ Wie bei Tieck wird das Musikalische mehr im Reim als im Rhythmus gesucht und streift manchmal an Tiecks Klingelei: „Wenn Nachtigalln aus grünen Hallen schallen“, „Wenn noch aus alter Zeit die Glocken locken“, „War's niemals da, als rief die eine, deine?“ Es ist erstaunlich, wie unrhythmisch Eichendorff unter diesem fremden Einfluß sein kann.

Tiecks Einfluß, darin sich Eichendorff mit dem Grafen von Loeben findet, rührt noch von Halle her. Heidelbergs Aufgabe ist es, ihn aus diesem literarischen Bann zu lösen, ihn zu sich, zum Leben, zur Natur zu führen. Brentanos und Arnims Dichtungen helfen dazu. Persönlich hat er beide wohl erst am Ende seines Aufenthaltes, nach der Pariser Reise (4. April bis 4. Mai 1808) kennen gelernt. Am tiefsten beeinflußte ihn beider Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“, dessen erster Band 1805 erschienen war, dessen zweiter und dritter Ende 1808 erscheinen sollte. Görres „Teutsche Volksbücher“ (1807) und Arnims „Zeitung für Einsiedler“ (April bis August 1808) wirkten mit. In den Gedichten des „Wunderhorns“ fand Eichendorff keinen Ton, den er unselbständig übernommen hätte, er fand hier seine eigenste menschliche und künstlerische Form, aber er fand sie literarisch bestätigt, programmatisch gefordert, er fand sie so endlos und mannigfalt, daß Sprache, Bau und Rhythmus ihm nun in freier allseitiger Fülle gegeben waren. „Das Volk“ — schreibt der späte Eichendorff — „lebt weder von Brot noch Begriffen allein, sondern recht in seinem innersten Wesen von Ideen. Es will etwas zu lieben oder zu hassen haben, es will vor allem eine Heimat haben im vollen Sinne, das ist: seine eigentümliche Atmosphäre von einfachen Grundgedanken, Neigungen und Abneigungen, die alle seine Verhältnisse lebendig durchdringe.“ In dieser inneren Heimatsicherheit, diesem einfachen, kräftigen Lebensgrund und -willen ist Eichendorff früh und dauernd dem Volke eins. Er ist ihm eins in der Erdverwachsenheit des Gutsherrn, in dem herzlich nahen Verhältnis zu Pächter, Gärtner, Knechten und Forstleuten, er ist ihm eins in seiner gläubigen, liebenden Natur-

verbundenheit, in der sinnlichen Lebendigkeit seiner Vorstellungen, der alle Abstraktion und Spekulation fremd und unzugänglich sind, er ist ihm eins in der Grundkraft seines Wesens, dem Gemüt, das Sinnlichkeit und Idee noch zwiespaltlos umfaßt. Und der Begriff dieser Volkseinheit, eines Völkerindividuums, ist ihm höchstes Ziel und letzte Grenze aller persönlichen Entwicklung. „So wie persönliche Individuen, so gibt es auch Völkerindividuen, durch Klima, historische Erziehung, durch Stammesliebe und Abneigung voneinander mannigfach geschieden. In dem Geltendmachen dieser Individualität besteht überhaupt die subjektive Freiheit; der unbedingte Gebrauch dieser überall gleichberechtigten Freiheit aber wäre notwendig ein Krieg aller gegen alle." („Die heilige Hedwig".)

In dieser gläubigen und liebenden Natur- und Volksverbundenheit ist Eichendorff das Volkslied notwendig als seine persönliche Urform gegeben, wie sie dem nur zu zwiespältigen Brentano anfangs gegeben war, wie sie Brentano im Wunderhorn liebend erneuert hatte. Eichendorffs Lyrik ist der des Volksliedes verwandt, notwendig und ganz so, wie Friedrich Spees Lyrik ihm verwandt gewesen. Es ist nur die größere Einheit und Leidenschaftlichkeit, die drängendere — aber zwiespaltlose — Bewußtheit, die beide vom Volke unterscheidet. Beider Lyrik ist wie das Volkslied ganz auf den Rhythmus gestellt, jenen ältesten, sanglichen Rhythmus, der an die Tanzweisen und das Schnadahüpfel, die ursprüngliche und einfachste Form des Tanzliedes, anklingt. Aber wenn beim Volke Idee (Religion) und Sinnlichkeit sich selten bewußt und schöpferisch zusammenfinden, so haben Friedrich Spee und Eichendorff in ihrer mystischen Liebe, ihrer franziskanischen Gott- und Naturverbundenheit die bewußte Lebenseinheit, die ihr Lebensgefühl, ihre Schöpfergewalt stärker, vollendeter, unausgesetzter macht. Ihre Lieder sind wie Strophen, ihre ganze Lyrik wie ein unendliches, reines, göttlich-weltliches Liebeslied:

> Schläft ein Lied in allen Dingen,
> Die da träumen fort und fort.
> Und die Welt hebt an zu singen,
> Triffst du nur das Zauberwort.

Sie wissen das Zauberwort, es heißt: Gott. Ihr Gott aber ist die Liebe. Und darum hebt die Welt zu singen an.

Die ersten lyrischen Zeugen der Heidelberger Befreiung und Entwicklung verharren noch in Tiecks Sonettenform, die ja dem Gymnasiasten auch Bürger schon vermittelt hatte. Im Zyklus „Der Dichter", der Art und Aufgabe des Dichters zeichnet, bricht zuerst sein tiefstes Wesen durch: seine Reinheit und Ritterlichkeit, seine Begeisterung und Weltfrömmigkeit, die alles lösende, trunkene Musik seiner Seele. „Die schöne Mutter, die ihn hat geboren — den Himmel liebt er, der ihn auserkoren." Und hingerissen fühlt er, wie seiner Seele und Liebe Liebe und Seele der Welt antworten: „Denn, wo begeistert er die Blicke weidet — Grüßt ihn der Weltkreis mit verwandtem Lichte." Wie oft mag er in Heidelbergs Mond- und Sternennächten, auf den rauschenden Gipfeln so sein Herz und das Herz der Welt in trunkenem Einklang gefühlt haben!

Kurz hat wohl die Freundschaft Loebens den Einfluß Tiecks und der frühen Romantik gestützt, aber die neuen Kräfte sind stärker: die romanischen Formen schwinden, das musikalische Prinzip wechselt vom Melodischen zum Rhythmischen. Das Volkslied wird bestimmend, zumal das süddeutsche, das ganz auf den Rhythmus der Tanzweisen und des Schnadahüpfel gestellt ist. Erstaunlich vollendet, in zwingender Formkraft, ganz Volkslied und ganz Eichendorff, klingt es auf:

Erwartung.

Grüß euch aus Herzensgrund:
Zwei Augen hell und rein,
Zwei Röslein auf dem Mund,
Kleid blank aus Sonnenschein!

Nachtigall klagt und weint,
Wohllüstig rauscht der Hain,
Alles die Liebste meint:
Wo weilt sie so allein?

Weil's draußen finster war,
Sah ich viel hellern Schein,
Jetzt ist es licht und klar,
Ich muß im Dunkeln sein.

Sonne nicht steigen mag,
Sieht so verschlafen drein,
Wünschet den ganzen Tag,
Daß wieder Nacht möcht sein.

Liebe geht durch die Luft,
Holt fern die Liebste ein;
Fort über Berg und Kluft!
Und sie wird doch noch mein!

Der erzählenden Form des Volksliedes verwandt entsteht „Mariä Sehnsucht", eine der schönsten Romanzen Eichendorffs, volkstümlich schon im Motiv, in jenem Wunsche, ein Kind

zu haben „weiß und rot“, in der Dreizahl der Wünsche und im Aufbau, der an den dreifachen Wunsch die dreimal neue Situation knüpft. Aber die wundersame innere und äußere Einheit des Gedichtes ist Eichendorffs freie, bewußte Welt- und Kunstanschauung:

Mariä Sehnsucht.

Es ging Maria in den Morgen hinein,
Tat die Erde einen lichten Liebesschein,
Und über die fröhlichen grünen Höhn
Sah sie den blaulichen Himmel weit stehn.
„Ach! hätt ich ein Brautkleid wie Himmelsschein,
Zwei goldene Flüglein — wie flög ich hinein!“

Es ging Maria in stiller Nacht,
Die Erde träumte, der Himmel wacht,
Und durchs Herze, wie sie ging und sann und dacht,
Zogen die Sterne mit goldener Macht.
„Ach, hätt ich das Brautkleid von Himmelsschein
Und goldene Sterne gewoben drein!“

Es ging Maria im Garten allein,
Es sangen so lockend bunt Vögelein,
Und Rosen sah sie im Grünen stehn,
Viel rote und weiße so wunderschön,
„Ach, hätt ich ein Knäblein, so weiß und rot,
Wie wollt ich's lieb haben bis in den Tod!“

Nun ist wohl das Brautkleid gewoben gar,
Und goldene Sterne ins dunkle Haar,
Und im Arme die Jungfrau das Knäblein hält
Hoch über der dunkel erbrausenden Welt,
Und vom Kinde gehet ein Glänzen aus,
Das lockt uns nur ewig: nach Haus, nach Haus!

Im April 1808 macht Eichendorff mit dem Bruder eine Reise nach Paris; auf der dortigen Bibliothek durchsucht er Handschriften und Drucke aus Deutschlands Vergangenheit, die Görres, der verehrte Lehrer, als Nachtrag seinen Volksbüchern folgen läßt. Im „Heißhunger nach Deutschland und den alten, treuen Klängen der Muttersprache“ kehren sie schon nach Monatsfrist zurück. Im Juni 1808 erfolgt der Abschied von Heidelberg, das ihm — wie einst Straßburg Goethe — Natur und Geist befreit hatte, das ihm wie Lubowitz lieb und eins geworden war und dessen schönste Keime und Knospen sich jetzt immer reicher zu Liedern entfalteten. Mit wieviel helleren, bewußteren Augen sah er nun die Heimat an. Über den Tagen seiner Rückkehr steht das Wort aus „Ahnung und Gegenwart“: „Alles Durchlebte und Vergangene geht noch einmal ernster und würdiger an uns vorüber, eine überschwengliche Zukunft legt sich wie ein Morgenrot blühend über die Bilder, und so entsteht aus Ahnung und Erinnerung eine neue Welt in uns und wir erkennen wohl alle die Gegenden und Ge-

stalten wieder, aber sie sind größer und schöner und gewaltiger und wandeln in einem anderen, wunderbaren Lichte."

Damals schrieb er das Wort, das die schöne, reine, liebende Inschrift seines ganzen Lebens sein könnte: „Über mich übt die Heimat und die schöne Zeit wieder ihre alte Zauberei. Das Herz weit und hoffnungsreich, das Auge frei und fröhlich, ernste Treue erfrischend über mein ganzes Wesen, so ist mein Sein, ich möchte sagen, ein Verliebtsein in die unvergänglich jungfräuliche Schöne des reichen Lebens. Meine einzige Bitte zu Gott ist: Laß mich ganz sein, was ich sein kann."

Auch die Tage der Liebe erblühen jetzt. Luise von Larisch, die siebzehnjährige Tochter eines Gutsherrn der Umgegend, entflammt und erfüllt ihn. Und wenn bei der Jugend beider auch nicht an eine sofortige Ehe zu denken ist, so entspricht es doch der reinen Harmonie von Eichendorffs Leben, daß seine Liebe sich jung und klar sogleich zu sicherem Wege findet und einer langen, innigen Ehe zugeht.

Anfang 1809 ruft ihn eine Zusammenkunft mit Loeben nach Berlin. Auch Arnim und Brentano trifft er an, und der Verkehr mit Brentano wird jetzt häufiger und vertrauter: „Tausenderlei Unvergleichliches und Lieblingssachen spielte und sang er." Arnim und Brentano stellen ihm wohl auch Adam Müller vor, der mit Kleist den „Phöbus" herausgegeben hatte und jetzt an dessen „Abendblättern" mitarbeitete, und hier wird er auch Heinrich von Kleist gesehen haben. Was aber in Kleist loderte, was aus Fichtes Reden und Kreisen wetterte, das weckte jetzt in Eichendorff seine letzte Kraft und Wesenheit und vollendete ihn: die Liebe und handelnde Sorge um das bedrückte Vaterland.

Es war die „Volksindividualität", der Eichendorff zugehörte nach seinem Wesen und Willen. Aber er gehörte ihr bewußt, tätig, führend, auch darin tausendjährig bestimmt, er war der Freiherr und Ritter. Gott und Volk, beide liebte er, beide vertrat er, mit jener Liebe, die es zu Taten drängt, die, voll Kraft und Treue, keine höhere Lust weiß, als Blut und Leben freudig einzusetzen. Auf dem Schlachtfelde war sein Geschlecht geadelt, auf dem Schlachtfelde mußte jeder Nachkomme den Adel von neuem rechtfertigen. „Es wäre nicht schön, lieber Graf" — sagt der Prinz in „Ahnung und Gegenwart" zu Friedrich, Eichendorffs Abbild —, „wenn Sie sich von der gemeinen

Not absonderten.“ Und Friedrich entgegnet betroffen: „Gott behüte mich vor solcher Schande! mein Leben gehört Gott und meinem rechtmäßigen Herrn.“ Und der Schluß dieses Jugendromans ruft aus den Nöten des Vaterlandes der Zeit die todesmutige Parole zu: „Unsere Jugend erfreut kein sorglos leichtes Spiel, keine fröhliche Ruhe, uns hat frühe der Ernst des Lebens gefaßt. Im Kampfe sind wir geboren und im Kampfe werden wir überwunden oder triumphierend untergehn.“

Jählings fühlt sich Eichendorff durch die Kreise Adam Müllers, Kleists, Fichtes aus der Heiterkeit seiner Jugend herausgerissen, seine Liebe verlangt aus dem Frieden der Natur, der Freunde, der Familie, aus der Sorge um die persönliche Entwickelung nach Tat und Kampf für das Allgemeine, in dessen Bedrückung jeder bedrückt, in dessen Knechtschaft jeder geknechtet ist. Aus tiefster Volksverbundenheit wächst Eichendorffs Liebe und Sorge um das Volksganze, aus seiner ritterlichen Überlieferung das Bewußtsein führender Verantwortung. Schmerzvoll und zornig sieht er, wie wenige noch die Not ihres Vaterlandes fühlen, wie die große Masse gesinnungslos weiter um ihre kleinen Vorteile feilscht und hastet, wie Gott und Vaterland täglich neu vergessen, verraten und verkauft werden. In Stolz und Zorn und Verachtung gedenkt er der alten Zeit, in der ritterliche Treue und Tapferkeit für Volk und Gott zu sterben und zu siegen wußten:

Seh ich im verfallnen dunkeln
Haus die alten Waffen hangen,
Zornig aus dem Roste funkeln,
Wenn der Morgen aufgegangen,

Und den letzten Klang verflogen,
Wo im wilden Zug der Wetter
Aufs gekreuzte Schwert gebogen
Einst gehaust des Landes Retter;

Und ein neu Geschlecht von Zwergen
Schwindelnd um die Felsen klettern,
Frech, wenn's sonnig auf den Bergen,
Feige krümmend sich in Wettern,

Ihres Heilands Blut und Tränen
Spottend noch einmal verkaufen,
Ohne Klage, Wunsch und Sehnen
In der Zeiten Strom ersaufen;

Denk ich dann, wie du gestanden
Treu, da niemand treu geblieben:
Möcht' ich über unsre Schande
Tiefentbrannt in zorn'gem Lieben,

Wurzeln in der Felsen Marke,
Und empor zu Himmels Lichten,
Stumm anstrebend wie die starke
Riesentanne mich aufrichten.

Eine herbe Geschlossenheit, eine klirrende Kraft klingt aus diesen Zeit- und Kampfliedern und ergänzt und erhöht in Rhythmus und Bild die volksliederartigen Gedichte.

Nur kurze Zeit hält es Eichendorff nach seiner Rückkehr

in Lubowitz aus, es drängt ihn, „sich selber vergessend, dem Ganzen treulich zu helfen mit Geist und Mund und Arm. Er erstaunte, wie er noch so gar nichts getan, wie es ihn noch niemals lebendig erbarmt um die Welt. So schien das große Schauspiel des Lebens, manche besondere äußere Anregung, vor allem aber der furchtbare Gang der Zeit, der wohl keines der besseren Gemüter unberührt ließ, auf einmal alle die hellen Quellen in seinem Inneren, die sonst zum Zeitvertreiben wie lustige Springbrunnen spielten, in einen großen Strom vereinigt zu haben."

Da die Verhältnisse in Österreich geordneter und auch durch einflußreiche Verwandte für seine Anstellung im Staatsdienst aussichtsreicher lagen als in Preußen, ging er im Oktober 1810 nach Wien. Zwei seiner tiefsten Lieder riefen den Wäldern der Heimat sein Lebewohl zu: „Wer hat dich, du schöner Wald — Aufgebaut so hoch da droben?" und: „O Täler weit, o Höhen — O schöner, grüner Wald."

Er unterzieht sich den österreichischen Staatsprüfungen und erhält fast in jeder der acht die „erste Klasse mit Auszeichnung". Literarische Anregung erfährt er durch den Verkehr mit Adam Müller und Friedrich und Dorothea Schlegel. Um diese Zeit vollendet er seinen Roman „Ahnung und Gegenwart", der, aller epischen Gegenständlichkeit fremd, durch und durch lyrisch-musikalisch ist. Er ist eine lyrisch-musikalische Rhapsodie über die Grundthemen Eichendorffs: Natur, Volk und Gott. Unmittelbar geht die Prosa immer wieder in Lieder über, sie ist das instrumentale Vorspiel oder die orchestrale Instrumentierung des gesanglichen Teils und rauscht in wundervollen, reinen und reichen Akkorden und Phantasien dahin.

Im Februar 1813 erschallt endlich Friedrich Wilhelms III. Aufruf An mein Volk in die „feindlich lauernde Stille". Und Eichendorff besinnt sich keinen Augenblick. Er gibt die nahe Aussicht auf eine feste Anstellung im österreichischen Staatsdienst preis, er schiebt seine Heirat mit der Geliebten damit ins Unbestimmte zurück und eilt nach Breslau, um sich in Lützows Freischar einzureihen. Endlich waren Fühlen, Wollen und Handeln eins, „die Politik war selbst Poesie geworden". Und gegenüber der lebendigen, handelnden Poesie dieser Tage ist die gedichtete, die Lyrik der Freiheitskriege, wenig bedeutend. Körners Lyrik erhebt sich kaum zur eigenen, zeit-

losen Form, vielleicht im Lied von Lützows wilder verwegener Jagd. Nur Arndts „Der Gott, der Eisen wachsen ließ", „Die Leipziger Schlacht", „Sind wir vereint zur guten Stunde" und Schenkendorfs „Soldaten-Morgenlied" und „Frühlingsgruß an das Vaterland" künden unmittelbar den heiligen Zorn und den heiligen Jubel des Völkerkampfes. Eichendorff dichtete „Aufbruch" und „Soldatenlied", die voll stürmenden, persönlichen Lebens sind:

Trompeten höre ich werben
So hell durch die Frühlingsluft,
Zur Hochzeit oder zum Sterben
So übermächtig es ruft.

Das sind meine lieben Reiter,
Die rufen hinaus zur Schlacht,
Das sind meine lustigen Reiter,
Nun Liebchen, gute Nacht!

Wie wird es da vorne so heiter,
Wie sprühet der Morgenwind,
In den Sieg, in den Tod und weiter,
Bis daß wir im Himmel sind.

Aber Jahns Bataillon, dem Eichendorff zugeteilt ist, kommt über endlosen Hin- und Hermärschen, über abseitsführenden Sonderaufgaben nicht zum herzhaften Kampf. So tritt Eichendorff noch im Juli 1813 während des Waffenstillstandes als Offizier in ein schlesisches Regiment über. Doch auch das gelangt nicht an den Feind, es muß die Besatzung der Festung Torgau bilden, die französische Lazarettseuche ist es, die es dort zu bekämpfen hat, mit nicht weniger Unerschrockenheit, denn viel Tausende rafft sie dahin. Als sie bezwungen ist, verfaßt Eichendorff im Namen des Offizierkorps eine Bittschrift an den König, das Regiment abzulösen und ins Feld zu berufen, sie bleibt unerwidert. Unbefriedigt kehrt Eichendorff nach dem Pariser Frieden in die Heimat zurück. Er entschließt sich nun zur Heirat und siedelt nach Berlin über. Bald ertönt der Kriegsruf von neuem. Von neuem eilt Eichendorff zur Armee, von neuem trifft sein Regiment der Verdruß, erst am Tage nach der Entscheidungsschlacht von Belle-Alliance die Hauptarmee zu erreichen. In kleinere Gefechte und Scharmützel verwickelt, rückt es in Frankreich ein und nimmt teil am zweiten siegreichen Einzug in Paris.

Nach der Heimkehr wird Eichendorff als Referendar bei der Breslauer Regierung angestellt, im Herbst 1819 besteht er die Assessorprüfung in Berlin. 1820 wird er dort Hilfsarbeiter im Kultusministerium, kaum ein halbes Jahr darauf wird ihm die

kommissarische Versehung der Geschäfte eines katholischen Konsistorial- und Schulrates übertragen im Gebiete von Westpreußen, Danzig und Marienburg. Und nach drei weiteren Jahren rückt er — seit 1821 Regierungsrat — in die Stellung eines Oberpräsidialrates bei der ostpreußischen Regierung zu Königsberg. 1831 folgt er einem Ruf nach Berlin in die Ministerialabteilung für katholisches Kirchen- und Schulwesen. 1844 bittet er um seinen Abschied.

Inzwischen war 1818 Eichendorffs Vater gestorben, und dieser Tod war der Anlaß zum Zusammenbruch der Vermögensverhältnisse geworden, die durch die langen Kriegsunruhen immer mehr zerrüttet waren. Sämtliche schlesischen Güter mußten veräußert werden außer Lubowitz, das der Mutter als Witwensitz blieb. Bei ihrem Tode 1822 ging auch das verloren. Zeitlebens hat Eichendorff vermieden, Lubowitz wiederzusehen, zu tief hätte es ihn geschmerzt, die Heimat seines Geschlechts, seiner Jugendherrlichkeit in fremden Händen zu sehen. Aber die Melodie der Heimat verließ ihn nicht, sie war die Melodie seines Wesens. Ihr „geheimes Singen" durchdringt sein Wirken und Dichten das Leben lang, so wie er es 1819 schon seinem Bruder prophezeit hatte, da jener ins ferne Tirol, in österreichische Dienste übertrat:

Ihr Wipfel und ihr Bronnen rauscht nur zu!
Wohin du auch in wilder Lust magst dringen,
Du findest nirgends Ruh,
Erreichen wird dich das geheime Singen —
Ach, dieses Bannes zauberischen Ringen
Entfliehn wir nimmer, ich und du!

Obwohl Eichendorff der äußeren und inneren Natur seiner Heimat entrissen, ob er nach Berlin, Königsberg, Danzig verschlagen, ob er in geistig entgegengesetzte Sphären hinausgewiesen wird, er bleibt, der er ist: der treue Sänger seines Volkes, seines Gottes, seiner Wälder und Weiten, der liebesmutige Kämpe und Ritter.

Bequeme Rast ist nicht des Lebens wert,
Nach Ruh sehnt sich die Menschenbrust vergebens,
Erkämpft will sein, was hoher Sinn begehrt.
Ein Krieger bleibt der größte Mann zeitlebens,
Er kämpft mit Rede, Büchern oder Schwert.

Dauernd pulst in seinem ritterlichen Blute die liebende Verantwortung für sein Volk, ihre Pflicht und ihr Mut: „Der Adel

ist seiner unvergänglichen Natur nach das ideale Element der Gesellschaft; er hat die Aufgabe, alles Große, Edle und Schöne, wie und wo es auch im Volke auftauchen mag, ritterlich zu wahren, das ewig wandelbare Neue mit dem ewig Bestehenden zu vermitteln und somit erst wirklich lebensfähig zu machen. Mit romantischen Illusionen und dem bloßen eigensinnigen Festhalten des Längsverjährten ist also hierbei gar nichts getan."

In rechtem Ernst und edler Reinheit schreibt er 1814 bei der Herausgabe von „Ahnung und Gegenwart" an Fouqué: „Ich möchte am liebsten mein ganzes Sinnen, Trachten und Leben mit allen seinen Bestrebungen, Hoffnungen, Mängeln und Irrtümern meiner Nation, der es geweiht ist, zur strengen Würdigung und Beratung darlegen . . ."

Gegrüßt du weite Runde,
Burg auf der Felsenwand,
Du Land voll großer Kunde,
Mein grünes Vaterland!

Euch möcht' ich alles geben,
Und ich bin fürstlich reich,
Mein Herzblut und mein Leben,
Ihr Brüder, alles für euch!

„. . . Es gibt noch so Vieles, Großes und Freudiges zu vollbringen; Gott hat uns ein Vaterland wiedergeschenkt, es ist nun an uns, dasselbe treu und rüstig zu behüten, und endlich eine Nation zu werden, die unter Wundern erwachsen und von großen Erinnerungen lebend, solcher Gnade des Herrn und der eigenen kräftigen Tiefe sich würdig beweise. Und dazu braucht es nun auch andere Kämpfer noch als bloße Soldaten. Wäre auch ich imstande, zu dem großen Werke etwas Rechtes beizutragen! Meine Kraft ist gering und noch von vielen Schlacken und Eitelkeiten getrübt, aber die Demut, mit der ich meine Unzulänglichkeit erkenne, und der Wille, das Beste zu erlangen, ist redlich und ewig."

Poesie ist Eichendorff die sinnliche Darstellung des Ewigen, die Politik aber ist nichts anderes, darf nichts anderes sein als die Verwirklichung dieses Dargestellten: Das Reich Gottes auf Erden; das ist die Aufgabe der Politik, wie es die Aufgabe aller großen Poesie gewesen ist. Poesie und Politik müssen religiös sein. Über der Idee des Individuums steht die Idee des Staates, über der Idee des Staates die allumfassende religiöse Idee: „Die freiwillige Ergebung der menschlichen Vernunft an eine ihr unbegreifliche und doch erkannte höhere Führung und Weisheit über ihr. Diese Eingebung ist

die Religion, der wahrste Ausdruck aller Religionen das Christentum. Der Repräsentant der Nationalität ist der König; die christliche Vermittelung der getrennten Nationalitäten aber ist die Idee des Papstes.“ In dieser Sehnsucht nach einer höchsten geistigen Menschheitsgemeinschaft, nach einem dauernden, klaren, unmittelbaren Bezug der Wirklichkeit zur Idee gründet Eichendorffs Liebe zum Mittelalter. Zumal in der Idee des Rittertums scheint ihm diese unmittelbare Einheit von Volk und Gott, von Denken und Handeln ewig herrlich gegeben. „In blanker Rüstung als Kämpfer Gottes“ dazustehen, mit demselben Schwertstreich seinem Volk neues Gebiet, seinem Gott neue Herzen zu erobern, das war die edelste Harmonie des Menschentums. Und aus dieser begeisterten religiösen und sittlichen Volks- und Menschheitsgemeinschaft, aus dieser liebenden Einheit heraus wendet er sich zornig gegen die individuelle Willkür und Überhebung der Zeit in religiösen, philosophischen und politischen Dingen, er wendet sich gegen „die alte Erbsünde der Reformation: die Heiligsprechung der subjektiven Eigenmacht, die moralisch zur hochmütigen Selbsttäuschung, in der Poesie und namentlich im Drama [Schillers] zum falschen Ideale führt“, er wendet sich — so sehr er ihn als Dichter liebt und bewundert — gegen Goethe, dessen „vom positiven Christentum abgewandte Poesie die vollendete Selbstvergötterung des emanzipierten Subjekts und der verhüllten irdischen Schönheit“ bedeutet. Ideell haben ihm „Goethes Wirklichkeit und Schillers Ideal nur Bedeutung in bezug auf ein Drittes über ihnen, wo beide bereits versöhnt und eins sind: auf die Menschwerdung Christi, des göttlichen Vermittlers von Natur und Freiheit“. Christi Leben, Christi Liebe, Christi Leiden: das ist das ewige Liebesgeheimnis, in dem alle Widersprüche sich lösen, alle Völker sich finden. „Es gibt keinen Fortschritt in der ewigen Wahrheit, eben weil sie wahr und folglich ewig ist; wohl aber gibt es einen Fortschritt oder vielmehr einen Wechsel in der Art und Weise, sich dieser Wahrheit zu nähern, sie möglichst aufzufassen.“ Und so singen seine literaturgeschichtlichen Schriften das Hohelied der romantischen Dichter, die sich „mit jugendlich feuriger Begeisterung zu Rittern des Christentums erklärten wider den herrschenden Rationalismus“. „Es war, als erinnerte das altgewordene Geschlecht sich plötzlich wieder seiner schöneren Jugendzeit.“ Und so

wendet er sich gegen die liberalen Politiker der Revolutionsjahre, die die Weltgeschichte meistern wollen, die ein religiös und politisch in gottgesetzter Ordnung und Einheit verbundenes Volk zersplittern wollen zu religiös und politisch willkürlichen, ungezügelten Individuen. Mit heiligem Zorn tritt ihnen seine „Mahnung“ entgegen:

Genug gemeistert nun die Weltgeschichte!
Die Sterne, die durch alle Zeiten tagen,
Ihr wollet sie mit frecher Hand zerschlagen
Und jeder leuchten mit dem eignen Lichte.

Doch unaufhaltsam rücken die Gewichte,
Von selbst die Glocken von den Türmen schlagen
Der alte Zeiger, ohne euch zu fragen,
Weist flammend auf die Stunde der Gerichte.

O stille Schauer, wunderbares Schweigen,
Wenn heimlich flüsternd sich die Wälder neigen,
Die Täler alle geisterbleich versanken,

Und in Gewittern von den Bergesspitzen
Der Herr die Weltgeschichte schreibt mit Blitzen —
Denn seine sind nicht euere Gedanken.

„Euer Exzellenz Ansicht der gegenwärtigen politischen Zustände“ — schreibt Eichendorff 1854 an Theodor von Schön — „ist durchaus frisch und kräftig, und mir wie aus der Seele geschrieben. Es scheint in der Tat, als sollte nun Satanas durch Beelzebub vernichtet werden, gleichwie in der Urzeit die Lindwürmer die Drachen auffressen mußten, damit eine höhere Generation Platz gewinne. Ob die Dummheit deshalb klüger werde, ist freilich eine andere Frage. Das beste dabei ist indes, daß die Weltgeschichte nichts danach frägt, sondern rücksichtslos ihren Weg fortgeht, und der liebe Gott zuletzt doch Recht behält.“

Diese unerschütterliche Zuversicht, daß „der liebe Gott zuletzt doch Recht behält“, nimmt Eichendorffs Kampf und Streit das Verneinende, Bittere und Heftige, sie gibt trotz allen Zeitenzwiespaltes seinem Wesen und Dichten die stete freudige Einheit, Kraft und Begeisterung. Ob auch Zeiten kommen wie 1849, wo er „aus unüberwindlichem Ekel an der moralischen Fäulnis, die zum Himmel stinkt“, nach Amerika auswandern möchte, Zeiten, die er überwindet, indem er sich in die Poesie zurückzieht, in seine oder Calderons Dichtungen, dessen Autos er übersetzt, im Tiefsten bleibt ihm doch stets die freudige Be-

jahung und die große Liebe. Ob auch Ab- und Irrwege die Menschheit locken — was tut's! Zuletzt führt doch Aller Weg, führen alle Wege zum Vaterherzen Gottes, der die Liebe, der Frieden, die ewige Schönheit und Jugend ist:

Wenn die Welt, so wild bewegt,
Ängstlich schaut nach ihren Rettern:
Über aller Nebel Wogen
Wölbt Er kühn den Friedensbogen,
Und, wie nach verzognen Wettern,
Rauscht die Erde wieder mild,
Alle Knospen Blüten treiben,
Und der Frühling ist sein Haus.
Und der Frühling geht nie aus.

Nein, der Frühling geht nie aus! Immer wieder bricht er aus Frost und Dunkel, über erstarrte Herzen, zerrissene Geister, über bröckelnde Zeiten quillt die Flut seines jungen Lebens, das tote Laub entwirbelt, die Säfte steigen, die Wipfel grünen, Rosen duften aus Feld und Garten, und die Nachtigallen schlagen. Das ist „die unvergänglich jungfräuliche Schöne des reichen Lebens", das ist die ewige Offenbarung Gottes, der die Schönheit und die Liebe ist. Ihre Melodie tönt unaufhörlich aus den geheimnisvollen Gründen des Seins; ob auch der Lärm des Tages sie dem dumpfen Ohre übertäubt: der Dichter vernimmt sie, staunend, schauernd, demütig lauscht er ihr, immer neu ergriffen:

Alles Lebens tiefste Schöne
Tun geheimnisvoll ja Töne
Nur dem frommen Sänger kund,
Und die Freude sagt kein Mund,
Die Gott wunderbar gelegt
In des Dichters Herzensgrund.

„Die Menge, nur auf weltliche Dinge erpicht, zerstreut und träge, sitzt gebückt und blind draußen im warmen Sonnenscheine und langt rührend nach dem ewigen Licht, das sie niemals erblickt. Der Dichter hat einsam die schönen Augen offen; mit Demut und Freudigkeit betrachtet er, selber erstaunt, Himmel und Erde, und das Herz geht ihm auf bei der überschwenglichen Aussicht."

Das ist des Dichters Glück und Berufung, er ist, wie alte, fromme Zeiten es wußten, Sänger, Priester und Ritter zugleich, er empfängt auf einsamen Höhen aus Gottes Händen die heiligen Tafeln, sie dem Volke zu künden, das in den Tiefen um die Götzen des Tages tanzt:

Der Dichter kann nicht mit verarmen;
Wenn alles um ihn her zerfällt,
Hebt ihn ein göttliches Erbarmen —
Der Dichter ist das Herz der Welt.
Den blöden Willen aller Wesen
Im Irdischen des Herren Spur,
Soll er durch Liebeskraft erlösen,
Der schöne Liebling der Natur.

Wie ein Liebender, der das Antlitz der Geliebten überall wiederfindet, so geht er durch die Welt: er hat Gott gesehen, und Gottes liebendes Antlitz strahlt ihm aus jeder Erscheinung. Mag auch der Mensch sich verhärten, mag er in sich Gottes Bild verdunkeln und verhängen mit trüben Begierden, es bleibt Eine Welt, die ewig rein, ewig jung und herrlich Gottes Züge trägt: das ist die Natur. Die Natur, das Waldesrauschen seiner Heimat, die Gärten seiner Jugend, sie klingen und duften unaufhörlich in seiner Seele, in ihnen hat der Gott seiner Väter, seiner Jugend sich ihm verkündet, sie waren das Paradies, wo Gott noch persönlich erschien und redete, gütig, väterlich, mahnend. Und seine Worte, seine Melodie, sein Antlitz im Herzen — was ist da Poesie anders als die „fortwährend begeisterte Anschauung und Betrachtung der Welt und der menschlichen Dinge". Und was an Zeitenzwiespalt kann vor dieser göttlichen Begeisterung standhalten! „Wenn in einem sinnreichen, einfach strengen, männlichen Gemüte auf solche Weise die Poesie wahrhaft lebendig wird, dann verschwindet aller Zwiespalt: Moral, Schönheit, Tugend und Poesie, alles wird eins in dem adeligen Gedanken, in der göttlichen, sinnigen Lust und Freude." Dies ist der „ewige Sonntag" im Gemüte Eichendorffs, im Gemüte seines „Taugenichts", diese unschuldige Heiterkeit und Liebe, der jeder Tag ein „Tag des Herrn", jeder Tag voll Gnade und Gottesgegenwart ist:

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
Den schickt er in die weite Welt,
Dem will er seine Wunder weisen
In Berg und Tal und Strom und Feld.

Das ist die Wanderlust der Eichendorffschen Gestalten, der „Dichter und ihrer Gesellen". Während die große Masse, die Krämer und Philister träge zu Hause liegen, an das Irdisch-Nützliche und -Nüchterne gebunden, nur von Kinderwiegen wissend, von Sorgen, Last und Not um Brot, im Feilschen und Markten um das Endlich-Nächste des Unendlichen vergessend, ziehen sie aus in unbekannte Weiten, in die Fülle der Wunder, wollen und müssen sie:

Stets aufs neu mit freud'gem Schrecken,
Ist sie auch die alte blieben,
Sich die schöne Welt entdecken,
Ewig jung ist, was wir lieben!

Und so wandern sie durch Morgenrot und Wipfelrauschen, über silberne Flüsse und dämmernde Gipfel. Wovon sie leben, das Wirklich-Nächste, wir wissen es nicht, wir wissen nur, daß sie lieben. Immer aufs neue schauen sie liebes-gottes-schönheitstrunken hoch hinab in die frühlingsselige Welt:

Es steht ein Berg im Feuer,
In feurigem Morgenbrand,
Und auf des Berges Spitze
Ein Tannbaum überm Land.

Und auf dem höchsten Wipfel
Steh' ich und schau' vom Baum,
O Welt, du schöne Welt du,
Man sieht dich vor Blüten kaum!

Im Takte ihrer eigenen Lieder schreiten sie, der Liebeslieder, die ihre Seele Tag um Tag der Welt zujubelt: „Es schienen so golden die Sterne . . .“ „Es rauschen die Wipfel und schauern . . .“ „Es war, als hätt' der Himmel — Die Erde still geküßt . . .“ „Möcht wissen, was sie schlagen — So schön bei der Nacht . . .“ All ihr Sagen und Singen ist ein einziges Jubel- und Liebeslied. Wie die Lerche steigt ihre Seele Morgen um Morgen aus den Schollen des Irdischen und schmettert die sprengende Gewalt ihrer Liebe aus. Wie die Lerche will ihre Seele in ewigen Morgenröten trunken untergehen:

Die Lerche.

Ich hörte in Träumen
Ein Rauschen gehn,
Und sah die Wipfel sich säumen
Von allen Höhn —
Ist's ein Brand, ist's die Sonne?
Ich weiß es nicht,
Doch ein Schauer voll Wonne
Durch die Seele bricht.
Schon blitzt's aus der Tiefe und schlagen
Die Glocken, und schlängelnder Ströme Lauf
Rauscht glänzend her,
Und die glühenden Berge ragen
Wie Inseln aus weitem, dämmerndem Meer.
Noch kann ich nichts sagen,
Beglänzt die Brust,
Nur mit den Flügeln schlagen
Vor großer selger Lust!

Dies trunkene Lied schrieb Eichendorff mit einundsechzig Jahren, bis zum Ende bleibt er der aufrechte Sänger und Ritter, Schwert und Laute gibt er nicht aus der Hand. „Das Leben hat zum Ritter ihn geschlagen“, und, sein getreuester Vasall, harrt er ihm aus im Singen und Siegen. Zu den Liedern fügt er die Novellen, zu den Novellen die Übersetzungen, zu den Übersetzungen die literaturgeschichtlichen Schriften: „Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland“, „Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum“, „Zur Geschichte des Dramas“, „Geschichte der poetischen Literatur

Deutschlands". Unermüdlich kämpft er in ihnen gegen alle Tendenzdichtung, alle willkürliche, zerrissene, gottentfremdete Poesie, drängt er, ihr die wahrhafte Poesie wieder entgegenzusetzen, „nicht durch juvenile Wiedererweckung der Romantik, sondern einzig durch die stille, schlichte, allmähliche Gewalt der Wahrheit und unbefleckten Schönheit, durch die religiös begeisterte Anschauung und Betrachtung der Welt". So geht er, treu seiner Welt, seinem Volk, seinem Gott aus diesem Frühling hinüber in den „Lenz, der nimmer endet". Und noch über sein Grab, drauf Schwert und Laute ruhen müßten, dringt lebenskündend seine frohe Verheißung:

Es haben viel Dichter gesungen
Im schönen deutschen Land.
Nun sind ihre Lieder verklungen,
Die Sänger ruhen im Sand.

Aber solange noch kreisen
Die Stern um die Erde rund,
Tun Herzen in neuen Weisen
Die alte Schönheit kund.

Im Walde da liegt verfallen
Der alten Helden Haus,
Doch aus den Toren und Hallen
Bricht jährlich der Frühling aus.

Und wo immer müde Fechter
Sinken im mutigen Strauß,
Es kommen frische Geschlechter
Und fechten es ehrlich aus.

UHLAND

Brentano und Eichendorff hatten das Volk vor allem als Natur erlebt in seinem elementaren Sein und Wesen. Der künstlerische Ausdruck dieses Erlebnisses, ihre lebendige Verbundenheit mit dem Volksliede einte sich den lyrisch unmittelbaren Liedern des Volkes, den Tanzweisen, dem Schnadahüpfl, der Romanze. Ludwig Uhland (1787—1862) erlebt das Volk als Geschichte, in seinem Tun und Handeln „im rüstigen Leben". Seine Verbundenheit mit dem Volksliede gründet auf der Volksballade, dem historischen Volkslied, der Volkssage. Brentano und Eichendorff waren Natur gewesen, ursprünglich, quellend, unerschöpflich an Gefühl und Einbildungskraft. Uhlands Lebensgefühl ist fest im Handeln bestimmt, ist in Geschichte und Leben an das einzelne Ereignis gebunden. Seine Phantasie vermag das Vorhandene in seinen tieferen Beziehungen zu erfühlen, zu deuten, aber nicht in schöpferischer Freiheit neues Leben zu schaffen. Er ist im schlichten, ehrlichen, kräftigen Sinn gegenständlich, episch. Das Lyrische, das „Romantische" in ihm ist nur Zufall und zeitlich bedingt, davon gilt mit wenigen Ausnahmen Goethes herbes Wort: „Ich nahm den Band

[von Uhlands Gedichten] mit der besten Absicht zu Händen, allein ich stieß von vornherein gleich auf so viele schwache und trübselige Gedichte, daß mir das Weiterlesen verleidet wurde.“ Je mehr sich aber Uhland von der sentimentalen, lyrischen Weichheit, von der fremden Verträumtheit seiner Jünglingsjahre befreit, je kräftiger und handelnder er dem Schicksal seines Stammes und Volkes entgegenwächst, desto gegenständlicher, kraftvoller, bedeutender erfüllen sich seine Balladen und erzwingen Goethes Anerkennung: „Ich griff dann nach seinen Balladen, wo ich denn freilich ein vorzügliches Talent gewahr wurde und recht gut sah, daß sein Ruhm einigen Grund hat.“

Die ersten Gedichte Uhlands schwelgen in Wehmut und Empfindsamkeit: „Fühle weich und weine!“ — wie denn häufig tat- und zweckbestimmte Naturen, solange ihr Gefühl nicht in der einzelnen Handlung bestimmt, solange es ziellos sich selbst überlassen ist, in Weichheit und Rührung verfallen. Noch später bricht Uhland bei reinen Gefühlserlebnissen oft in Tränen aus. Hölty, Mathisson und Salis sind die Lyriker, in denen seine ersten Gedichte untergehen. Grab- und Todesgedanken füllen sie, „Stöhnen des Winds in mondbeglänzten Ruinen“. In Ossians Nachempfindung verbinden sich diese wehmütig-weichlichen Stimmungen den Schatten des Bardentums. Das Jahr 1805 bringt die Läuterung. In einem Brief dieses Jahres legt Uhland ausführlich seinen künstlerischen Standpunkt klar. Klopstock und Schillers Lyrik werden abgelehnt: „Nichts hat so irregeführt und führt noch immer so irre als unseliger Drang zum Erhabenen, besonders, wenn dieser Drang den Nachahmungsgeist zur Quelle hat. Eine gewisse Periode nach Klopstock mag zum Beweise dienen. . . . Schillers frühere wilde Produkte machten so manchen exzentrischen Jüngling glauben, daß er zum Feuer und Licht der Welt geboren sei, eben weil er exzentrisch ist. . . . Aber gerade solche Brauseköpfe sind oft geistlos; sie sind Sklaven einer kranken Phantasie, und ist die Krankheit vorüber, so setzt gänzliche Ermattung ein. . . . Schiller als philosophischer Dichter in späteren Jahren brachte neues Verderben unter die Dichterlinge.“ Uhland verlangt, daß „jedes Gefühl in regsamer Gestalt hervortritt; das Ideelle belebt sich im Reellen, das Universelle im Individuellen“. Im Gegensatz zu dem unwahren, überreizten, metaphysischen Ge-

fühlen und Reflexionen Klopstocks und Schillers verweist er auf die klare Schönheit und Bedeutsamkeit alles Lebendigen: „Das Leben, wie es ist, ist edel.“ Und schon bestimmt sich diese Überzeugung in ihren weltanschaulich-dichterischen Grundlagen: „Das zeigt die Volkspoesie, die sich neu emporhebt.“ „Die objektive, die allereinfachste Poesie wird von neuem hervorgezogen. Goethe, Tieck, in dessen eigenen Werken und den Bearbeitungen altdeutscher Gedichte, Herders Cid, des Knaben Wunderhorn usw. mögen zeugen.“

Gegen Ende des Jahres war der erste Band von „Des Knaben Wunderhorn“ erschienen, Herders Volkslieder waren Uhland zu Augen gekommen. Und in ihnen war er seiner bewußt geworden. Er hatte sich erkannt in seiner Volks- und Stammesverbundenheit. Seine individuellen Empfindungen begannen ihm mehr und mehr als die zufälligen zu erscheinen. Nicht, wo er sich — wo er sein Volk aussprach, da war Poesie. „Für eine Poesie für sich, vom Volke abgewendet, eine Poesie, die nur die individuellen Empfindungen ausspricht, habe ich nie Sinn gehabt. Im Volke mußte es wurzeln, in seinen Sitten, seiner Religion, was mich anziehen sollte. . . . Meine eigenen Gedichte sind in der Liebe zu ihm gewurzelt.“

Aus diesen Erkenntnissen und Erlebnissen heraus, in dieser Wurzelfestigkeit und Heimatsicherheit wurden Uhlands Empfindungen beruhigter, klarer und wahrer. Seine Grab- und Todesstimmungen läuterten sich zu der objektiven Wahrheit und Anschaulichkeit des Gedichtes: „Droben stehet die Kapelle.“ Seine Naturempfindung hellte sich auf und gestaltete sich zum schönsten seiner lyrischen Gedichte:

Das ist der Tag des Herrn!
Ich bin allein auf weiter Flur;
Noch eine Morgenglocke nur,
Nun Stille nah und fern.

Anbetend knie ich hier.
O süßes Graun! Geheimes Wehn!
Als knieten viele ungesehn
Und beteten mit mir.

Der Himmel nah und fern,
Er ist so klar und feierlich,
So ganz, als wollt' er öffnen sich.
Das ist der Tag des Herrn!

Ossians Meer- und Nebelstimmungen objektivieren sich zum vollendet abgetönten Helldunkel vom „Schloß am Meere“.

Aber neben diesen drei reifen Gedichten des Jahres stehen neununddreißig, die fast durchweg „schwach und trübselig“

sind, Gedichte, die ebenso unwahr und anempfunden in ihrer Form wie in ihrem Inhalt sind, alkäische und sapphische Strophen, freie Rhythmen, Mondschein-, Ruinen- und Klosterbilder voll Wehmut und Tränen. Billige Gefühle sprechen sich in ebenso billigen Vergleichen und Reimen aus. Liebe und Triebe, Sonne und Wonne, Brust und Lust finden sich häufig und unbedenklich zueinander. Und diese innere Unsicherheit hält an, auch die nächsten Jahre finden wir immer wieder Gedichte, die unpersönlich und unbedeutend sind. Ja, wenn wir die ganze Abteilung der „Lieder" durchschauen, in die Uhland seine rein lyrischen Stücke gesammelt hat, so bleiben am Ende nur noch ein halbes Dutzend Gedichte, die wahrhaft zwingend sind: Des Knaben Berglied, Der Schmied, Einkehr (Bei einem Wirte wundermild ...), Heimkehr (O brich nicht Steg ...), Abreise (So hab ich nun die Stadt verlassen) und — neben dem „Tag des Herrn" das lyrisch reinste — Frühlingsglaube (Die linden Lüfte sind erwacht ...). Selbst von diesen „Liedern" weisen „Die Kapelle" und „Des Knaben Berglied" aus dem rein Lyrischen hinaus ins Epische hinüber. Und, das Unpersönliche seiner Grundrichtung am schärfsten verdeutlichend, hat Uhland noch den „Tag des Herrn", dieses rein lyrische und persönliche Stimmungsbild durch die Überschrift „Schäfers Sonntagslied" von sich abgerückt. Selbst die Liebe zu seiner späteren Frau, die erst nach fünf Jahren ihre Erfüllung fand, vermag seine Lyrik nicht zu leidenschaftlichem, persönlichem Ausdruck zu steigern. Ihr einziger bedeutsamer Ausdruck ist das schlichte, still verhaltene Gedicht:

Der Ungenannten.

Auf eines Berges Gipfel,
Da möcht' ich mit dir stehn,
Auf Täler, Waldeswipfel
Mit dir herniedersehn;
Da möcht' ich rings dir zeigen
Die Welt im Frühlingsschein,
Und sprechen: wär's mein eigen,
So wär' es mein und dein.

In meiner Seele Tiefen,
O sähst du da hinab,
Wo alle Lieder schliefen,
Die je ein Gott mir gab!
Da würdest du erkennen:
Wenn Echtes ich erstrebt,
Und mag's auch dich nicht nennen,
Doch ist's von dir belebt.

Uhland selber fühlte frühzeitig, daß seinen subjektiven Stunden und Stimmungen Recht, Macht und Notwendigkeit fehle. Es war kein Chaos in ihm, aus dem er sich durch die formende lyrische Gewalt zu sich selber hätte zurückzwingen müssen.

Die trübe Dämmerung seiner jugendlichen Wehmut konnte dieses Chaos nicht lange vortäuschen. Es war kein Sich-Verlieren in ihm, das zum Sich-Finden im Gedicht geworden wäre. Es war kein Zwiespalt in ihm zwischen sich und der Umwelt, der ihn zur leidvollen oder trotzigen Selbstbehauptung und Selbstoffenbarung genötigt hätte. Einfach, klar und fest, so hatte er seine Anschauungen von den Vätern ererbt, und so bewahrte er sie, ohne Erschütterung, ohne Kampf. Es war auch kein religiöses oder ritterliches Selbstgefühl in ihm, das ihn wie Friedrich Spee oder Eichendorff zum bewußteren, leidenschaftlichen Anwalt seines Volkes bestimmt hätte. Sein religiöses Gefühl war ohne jene mystische Gewalt, die Welt und Natur in sich auflöst, um sie liebedurchglüht zurückzugeben. Seine Religion war ein kernig demokratischer Protestantismus, ein schlichter Glaube an Gottes väterliche Vorsehung und die Zuversicht, ihm durch ehrliches, selbstloses Handeln am nächsten zu kommen. Seine vielfache und bedeutsame politische Tätigkeit als Abgeordneter usw. betrachtete er ohne jedes Pathos der Berufung, sie war, wie seine Religion, schlicht, demokratisch, objektiv: „Es lag nie in meinem Wunsche, eine Stellung als Leiter einer Partei einzunehmen. Überhaupt beteiligte ich mich an politischen Verhandlungen nur, weil ich es für Pflicht hielt, mich nicht zu entziehen, wenn ich dazu berufen wurde. Ich wollte aber immer nur als gemeiner Soldat dienen und ließ die hervorragenden Stellungen gern den anderen, die sich dazu drängten." „Nur als Bürger, als einer aus dem Volke trat ich mit an."

Einer solch schlichten Objektivität, solch holzgeschnitzten Wesenheit konnte die subjektive Gewalt der Lyrik sich nicht erschließen. Ein paar echte innerliche Naturstimmungen waren das einzige, das ihr zureifen konnte. Nur die ganz unbestimmte, unpersönliche, willkürliche Subjektivität der Jugend konnte an die Möglichkeit lyrischer Subjektivierung glauben — um so mehr als dieser Glaube durch die Freundschaft mit einer so viel subjektiveren, oft nur zu schrullenhaften Natur wie Justinus Kerner (1786—1862) gereizt wurde. Und Uhland sucht diesem Glauben gerecht zu werden, indem er förmlich auf lyrische Gedichte Jagd macht. Er sucht Anregung zu seinen Gedichten in der Lektüre, er notiert sich Ideen und Vorfälle zur lyrischen Behandlung, er zeichnet die Naturbeobachtungen

einsam-beschaulicher Spaziergänge sorgfältig in sein Tagebuch ein. Geringfügige Tatsachen sucht er durch Übersteigerung ihrer Bedeutung lyrisch nutzbar zu machen. Aber diese künstliche Produktion konnte einer so ehrlichen, kernigen Natur wie Uhland auf die Dauer keine Erfüllung bringen. Unbefriedigung und Zweifel über sein Dichten stellen sich immer wieder ein. Sein Leben wie sein Dichten verlangt nach Objektivität. „Mein poetisches Leben ist jetzt ein Umherschweifen von einem Entwurf zum andern.... Meine Luftgebilde zerstören sich untereinander.“ (1807.) „Verschiedene kleine Lieder habe ich gedichtet, doch fehlt meinem Dichten jetzt der Zusammenhang, die bestimmte Richtung, ein herrschendes Prinzip.“ (1811.)

Die Gegenwart seines Volkes vermochte diese Sehnsucht nicht zu befriedigen, sie war zwiespältig und zerfahren. Württemberg war der Vasall Napoleons. Um so verlangender wendet sein Blick sich in dessen Vergangenheit. „Der deutsche Dichter, dem es um die wahre, in rüstigem Leben erscheinende Poesie zu tun ist, fühlt einen auffallenden Mangel an vaterländischer Mythologie, er findet so wenig alte Kunden seiner Nation, die sich der bildenden Kraft ohne Sträuben hingäben und doch auf der anderen Seite das tiefste Leben der Seele zur objektiven Erscheinung förderten. ... Um so ernster sollte man in unseren Tagen darauf denken, zu retten, was noch zu retten ist. Aber nicht bloß ursprünglich deutsche, auch die Kunden verwandter Völker, von den Rittern der Tafelrunde, des Grals, Karls des Großen usw., sowie die altnordischen Erzählungen verdienen alle Aufmerksamkeit. Ein Geist des gothischen Rittertums hatte sich über die meisten Völker Europas ausgebreitet.“ 1806 schon hat Uhland in diesem Briefe seine Aufgabe als Balladendichter wie als Literaturhistoriker begriffen und ausgesprochen. Und 1801 schon waren ihm die ersten Anregungen hierzu geworden, als er bei Verwandten im „Heidelberger Museum“ Lieder aus dem Heldenbuche, zumal das Lied vom alten Hildebrand, entdeckte. Auf dem Gymnasium gab ihm dann Professor Rösler den Saxo Grammatikus in Müllers Übersetzung oder die Heldensage mit nach Hause: „Aus diesem Werke entkeimte meine Vorliebe für die nordische Mythe.“ Und Jahr um Jahr begreift nun Uhland sich deutlicher im Zusammenhang mit der epischen Poesie seines Volkes. Sie ist ihm Gegenwart. So wie für Brentano und Eichen-

dorff das vergangene und gegenwärtige Volk in der Natur eins ist, so ist es ihm eins in der Geschichte. Er übersetzt, bearbeitet und erforscht altdeutsche Gedichte. „Schon durch Tieck und andere Dichter ist dadurch Gutes gewirkt worden, daß sie alte Worte und Formen wenigstens in einem gewissen Kreise in Kurs gebracht. Neuere Dichter sollten auf diesem Wege mutig fortschreiten und sich mit der Sprache sowohl als der Mythologie und ganzen Poesie ihrer Väter mehr und mehr in traulichen Verkehr setzen. . . . O, daß erschiene die Zeit, da zwischen den sonnigen Bergen der alten und neuen deutschen Poesie, zwischen denen das Zeitalter der Unpoesie wie eine tiefe Kluft hinabdämmert, eine befreundende Brücke geschlagen und darauf ein frohes Hin- und Herwandeln lebendig würde!" (1807.)

Im Erleben dieser alten dichterischen und geschichtlichen Kunden beginnt Uhland aus der lyrischen Unsicherheit und Unwahrheit herauszuwachsen. In ihrem „rüstigen Leben", ihren Kämpfen und Taten „fördert er das tiefste Leben seiner Seele zur objektiven Erscheinung". Die Ballade, das episch-gegenständliche Erlebnis drängt die Lyrik immer mehr zurück. 1809 kann er schon an Mayer schreiben: „Meine Poeterei verliert sich beinahe ganz in den Balladen. Das Buch der Balladen wird auch das größte werden von den drei, in die ich meine Gedichte geteilt. Ich dichte vielleicht als Prolog eine Art von Apologie dieses meines Hangs zum Altertümlichen, ob er gleich nach meiner Überzeugung keiner Apologie bedürfte. Ich empfehle vielmehr jedem Dichter, sich recht innig in die Schriften deutschen Altertums zu versenken und seine Bildung aus dem Stamm des deutschen Vaterlandes erwachsen zu sehen."

Aber die Balladen, die in diesen Jahren entstehen, zeigen von der naiven Kraft und Gegenständlichkeit ihrer Vorbilder doch recht wenig. Sie singen ein lyrisch-romantisches, durchaus unwirkliches Mittelalter, in dem vielmehr Empfindungsseligkeit, und zwar recht übliche, als Gestalt vorherrscht. Die übernommenen Sagenmotive sind lyrisch-romanzenhaft verweichlicht. Gedichte, wie Drei Fräulein, Der schwarze Ritter, Der Rosengarten, Die drei Lieder, Der junge König und die Schäferin, Der Rosenkranz geben den Grund zu Heines Urteil, daß Uhland „die naiven, grauenhaft kräftigen Töne des Mittelalters . . . in eine kränklich-sentimentale Melancholie auflöst,

daß er die starken Klänge der Heldensage und des Volkslieds in seinem Gemüt gleichsam weich gekocht habe", daß „die Frauen der Uhlandschen Gedichte nur schöne Schatten, verkörperter Mondschein" seien, „in den Adern Milch und in den Augen süße Tränen, nämlich Tränen ohne Salz", und daß die Ritter „aus Harnischen von Blech beständen, worin lauter Blumen stecken statt Fleisch und Knochen". Einflüsse Tiecks sowie der persönliche Zusammenhang, den Uhland mit der Romantik gewann, mit Arnim und Brentano durch die Zeitung für Einsiedler, mit Fouqué durch den von ihm und Kerner herausgegebenen Almanach mochten ihn in dieser subjektiven Verweichlichung unterstützen. Gewiß war Uhland in vielem durchaus und notwendig mit ihnen eins. Die Forderung des Volkstümlichen, Deutschen, die Erforschung der alten Sage und Dichtung war ihnen tiefst gemeinsam. Aber seine Art war zu innerst frei von allen mystischen, auflösenden Elementen. Das heidnische Germanentum, „die Götter der wilden Eichenhaine" standen ihm mindestens so nah wie das Christentum. Und das Germanentum macht er in seinem Aufsatz „Über das Romantische" (1807) zur Mutter der Romantik: „Das Christentum ist ein viel umfassender Gegenstand der Romantik, aber wohl nicht die Mutter derselben. Schon in den alten nordischen Götter- und Heldensagen herrscht der romantische Sinn."

Sollte sich Uhland aus den literarischen Einflüssen, aus der literarischen Kenntnis um die Sagen und Taten seiner Väter zu deren wesenhaft lebendiger Darstellung finden, so konnte es nur durch ein volksverbundenes, kraftvoll tätiges Leben selber geschehen. Es ist bezeichnend, daß sein volkstümlichstes Gedicht in unmittelbarem Zweckzusammenhang mit dem Leben des Volkes wurzelt: „Hebel und Kölle gaben „Vier schöne neue Kriegslieder" zum besten der badischen Invaliden heraus. Ich wurde aufgefordert, auch ein Kriegslied zu dichten, und dies veranlaßte den ‚Guten Kamerad'." 1810 hatte Uhland seine Dissertation vollendet und trat nun seine langersehnte Reise nach Paris an, um dort in der reichen Nationalbibliothek nach Kunden des Mittelalters zu suchen. Hatte er doch schon 1807 Kölle auf seiner Reise zugerufen: „So wollt ich Sie beschwören bei dem heiligen Mutternamen: Deutschland! Gehn Sie in die Bibliotheken von Paris, suchen Sie hervor, was da

vergraben liegt von Schätzen altdeutscher Poesie! ... Wo Sie in einem alten Buche eine schöne Kunde, Legende usw. finden, die einer poetischen Bearbeitung würdig wäre, lassen Sie die nicht verloren gehn." Den größten Teil seiner Zeit in Paris verbrachte Uhland auf der Bibliothek, in hingebendem Studium. Eine Fülle dichterischer Anregungen nahm er von hier mit. Es galt nun, sie vom Blut des Lebens trinken zu lassen.

Als Advokat in Tübingen, als Sekretär beim Justizministerium, dann als Advokat in Stuttgart, trat Uhland in das handelnde Leben ein. So wenig die Tätigkeit dort ihm oft entsprach, so mannhaft und gewissenhaft erfüllte er sie. Und sein festes Wirken und Schaffen in Tag und Leben lohnt sich. Schon jetzt gewinnen seine Balladen Kraft und Gegenständlichkeit, lebendige Gestalt. „Rolands Schildträger" entsteht 1811, Anfang 1812 „Siegfrieds Schwert" und Ende 1812 der prachtvolle, leben- und liederfreudige „Taillefer":

Normannenherzog Wilhelm sprach einmal:
„Wer singet in meinem Hof und in meinem Saal?
Wer singet vom Morgen bis in die späte Nacht,
So lieblich, daß mir das Herz im Leibe lacht?"

„Das ist der Taillefer, der so gerne singt
Im Hofe, wann er das Rad am Bronnen schwingt,
Im Saale, wann er das Feuer schüret und facht,
Wann er abends sich legt und wann er morgens erwacht."
— — —

Jede Weichlichkeit, jede lyrische Sentimentalität ist geschwunden. In kräftiger, schlichter Gegenständlichkeit setzt die Ballade ein und so erfüllt sie sich. Das nächste Jahr sodann, das Jahr 1813, reißt Uhland aus der Poesie ganz in das Leben, ins Leben seines Volkes hinein. Württemberg war nie gleich Preußen von Napoleon als Feindesland behandelt worden, der König hatte als Bundesgenosse manchen Vorteil von ihm empfangen. So waren Haß und Erbitterung gegen ihn nicht entfernt so stark wie in Preußen. Aber Uhland und seine Freunde waren vom nationalen Gedanken zu sehr erfüllt, um nicht mitaufzuflammen in Anteil und Begeisterung. Uhland wartet, daß endlich auch der württembergische König eine allgemeine Volksbewaffnung einrichten werde, ihn verlangt danach, in ihre Reihen zu treten „und darin eine wahre Beruhigung für mein ganzes künftiges Leben zu finden".

Wann: Freiheit! Vaterland! ringsum erschallet,
Kein Sang tönt schöner in der Männer Ohren.
Im Kampfe, wo solch heilig Banner wallet,
Da wird der Sänger kräftig neugeboren.

Noch kurz vorher hatte er geklagt, daß die Dichtung, die Trägerin der Humanität und höchsten Gesittung vom rohen Kriege bedroht sei. Jetzt ist ihm seine Dichtung Traum und Tand:

Ich sang in vor'gen Tagen
Der Lieder mancherlei
Von alten frommen Sagen,
Von Minne, Wein und Mai.

Nun ist es ausgesungen,
Es dünkt mir alles Tand;
Der Heerschild ist erklungen,
Der Ruf: fürs Vaterland!

Was er so lange sehnsüchtig in vergangenen Jahrhunderten erforscht und erlebt hatte, große, heilige Kämpfe, deutsche Taten und deutsche Siege, das war nun Gegenwart und gewaltigste Wirklichkeit. Nicht in grauen Jahrhunderten, in verschollenen Sagen — um ihn, neben ihm reckten sich die Helden empor. Die alten Zeiten wurden neu, die Welt ward jung, und wie ehemals fanden sich Volk und Gott im heiligsten Kampf zusammen:

Es rauscht und singt im goldnen Licht:
Der Herr verläßt die Seinen nicht.
Er macht so Heil'ges nicht zum Spott,
Viktoria! mit uns ist Gott!

Aus dieser machtvollen Ergriffenheit schwingt — bedeutsamer denn die fünf eigentlichen Zeitbilder — die Kraft und Bewegtheit in neue Balladen über: in „Des Sängers Fluch", in die „Schwäbische Kunde" und in die vier Balladen von „Der Väter tapfern Taten, der alten Waffen Glanz": Graf Eberhard der Rauschebart. In ihnen vereinigt sich die kraftvollste Gegenständlichkeit und Lebendigkeit mit der klarsten Einfachheit und innigsten Volkstümlichkeit. Der Rauschebart ist mit typenbildender epischer Gewalt erfaßt, seine Gestalt und seine Kämpfe mit derbem, erdhaftem Humor, mit den festen, eindringlichen Strichen eines alten Holzschnittes dargestellt.

Bewußt hatte sich Uhland in den letzten Balladen der Geschichte seines engeren Stammes zugewandt. Er war der Überzeugung, daß, „wenn erst jeder Volksstamm zum Selbstgefühle erwacht sein wird, hieraus auch die Kraft des Ganzen hervorgehen werde". Und in bewußtem, tätigem, opfervollem An-

teil greift er nach den Freiheitskriegen in die bedrohten politischen Geschicke seines Landes ein. Seit 1805 hatte der König, — König durch Napoleons Gnaden — die Verfassung seines Staates eigenmächtig aufgehoben, um absolut zu regieren. Zehn Jahre hindurch war das Volk unter dauerndem Protest ohne ständische Verfassung geblieben. Jetzt nach Napoleons Sturz hielt der König es für geraten, einer einberufenen Ständeversammlung einen neuen Verfassungsentwurf vorzulegen. Aber das Volk protestierte und verlangte die alte Verfassung, sein altes, gutes Recht zurück. Der Landtag mußte ohne Entscheidung vertagt werden. Uhland verfaßte eine Eingabe der Stuttgarter Bürger an den König um Wiederherstellung der alten württembergischen Verfassung. Mannhaft und ernst fordert er „die vermöge der alten Verfassung dem württembergischen Volk zustehenden Rechte und Freiheiten, welche dasselbe von seinen Voreltern durch Verträge mit Eurer Majestät Vorfahren erworben und seit Höchstihrer Regierung durch nichts verwirkt hat". Und das Schicksal seines Volkes ergreift und erfüllt ihn, daß auch seine Dichtung wieder unmittelbar zu den Zeitgeschicken fordernd, kämpfend Stellung nimmt:

Andre Zeiten, andre Musen!
Und in dieser ernsten Zeit
Schüttert nichts mir so den Busen,
Weckt mich so zum Liederstreit:

Als wenn du, mit Schwert und Wage,
Themis, thronst in deiner Kraft,
Und die Völker rufst zur Klage,
Könige zur Rechenschaft!

In kräftiger, ernster Volksverbundenheit schreibt er sein Lied vom „alten, guten Recht":

Wo je bei altem gutem Wein
Der Württemberger zecht,
Da soll der erste Trinkspruch sein:
Das alte gute Recht!

In diesem und dem weiteren Dutzend von Uhlands politischen Liedern weht ein durchaus anderer Geist als in der politischen Lyrik der vierziger Jahre. Ohne deren Rhetorik, Pathos und Phrase sind sie im schlichtesten, sachlichsten Sinne Trutz- und Fehdelieder nicht eines einzelnen, nicht einer Partei, sondern eines Volkes, eines selbst- und rechtbewußten.

Der König stirbt, sein Sohn unterbreitet dem Landtag einen neuen Verfassungsentwurf, der aber zwei Kammern vorsieht. Die Stände wenden sich energisch gegen die Einsetzung einer besonderen Adelskammer, und Uhland schreibt in erdhaft

demokratischem Protest seine politische Flugschrift: „Keine Adelskammer!“: „Kein Stand soll dem menschlichen Verkehr mit den andern enthoben sein, alle sollen sich gegenüberstehen, Auge in Auge, wie es Menschen gegen Menschen geziemt. ... Um die Idee ist es zu tun, um die Menschenwürde.“ Eine Einigung kam nicht zustande. Wiederum wurde der Landtag im Juni 1817 aufgelöst. Uhland sang ihm einen Nachruf, der seinem treuen Mut für das Recht Beifall pflichtet und das heilige Recht des Volkes aufs neue feststellt und fordert:

Noch ist kein Fürst so hochgefürstet,
So auserwählt kein ird'scher Mann,
Daß, wenn die Welt nach Freiheit dürstet,
Er sie mit Freiheit tränken kann,

Daß er allein in seinen Händen
Den Reichtum alles Rechtes hält,
Um an die Völker auszuspenden
So viel, so wenig ihm gefällt.

Die Gnade fließet aus vom Throne,
Das Recht ist ein gemeines Gut,
Es liegt in jedem Erdensohne,
Es quillt in uns wie Herzensblut.

— — —

Nach der Auflösung der Landstände trat eine ruhigere Zeit ein, die Uhland nutzte, um seine Liebe zu Geschichte und Geschick seines Volkes im „Ernst Herzog von Schwaben“ in unmittelbaren Gestalten, zu unmittelbarer Wirkung dramatisch auszusprechen. Die Advokatur brachte ihm nur wenig ein und schaffte ihm keine Freude. Aber er wies jede Möglichkeit von sich, während dieses verfassungslosen Zustandes ein Amt anzunehmen. Er war nicht gewillt, um persönlichen Glückes willen, vom Recht des Volkes nur einen Schritt zu weichen. Selbst als sein Herzenswunsch, sich ganz seinem altdeutschen Studium hinzugeben als Professor für deutsche Sprache und Literatur, sich erfüllen will, erklärt er seinem Vater: „Was die Professorstelle für deutsche Literatur anbelangt, so steht mir in Hinsicht derselben der nämliche Grundsatz entgegen, der mich von jeder Bewerbung bei der neuen Organisation abhalten mußte: vor Herstellung eines Rechtszustandes in unserem Lande auf jede Stelle zu verzichten, welche mit einer Verpflichtung auf den Namen des gegenwärtigen Königs verbunden wäre.“ Er, der Heimattreueste, denkt daran, außer Landes zu gehen und bemüht sich vergebens um eine Professur in Basel, Frankfurt oder Karlsruhe. Endlich 1819 werden die Landstände neu berufen. Uhland ist unterdes wählbar

geworden, und aus den verschiedensten Wahlkreisen drängt sein Volk, ihn zu seinem Vertreter zu machen. Er wird Abgeordneter seiner Heimatstadt Tübingen. Diesmal wird der Verfassungsentwurf angenommen, und Uhland wird mit der Dankadresse an den König beauftragt. Bald darauf führt Uhland seine Braut heim. Aber dieser persönlichen Feier gönnt er so wenig Raum, so selbstlos erfüllt ihn die Sorge um das Geschick seines Volkes, daß er den ganzen Morgen des Hochzeitstages bis 2 Uhr mittags im Ständehaus verbringt und sogar nach der Trauung noch einmal auf kurze Zeit dahin zurückkehrt.

Bis 1826 wird er fast völlig von der Politik in Anspruch genommen. Daneben beschäftigt er sich mit den alten Sagen und Dichtungen seines Volkes. 1822 erscheint seine Arbeit über Walter von der Vogelweide. Im Dezember 1829 wird endlich sein liebster Wunsch erfüllt: er wird zum außerordentlichen Professor für deutsche Literatur in Tübingen ernannt. Als aber nach der Julirevolution 1830 auch in Schwaben die liberale Bewegung neu aufflammt, zaudert er nicht, das Mandat, das ihm die Hauptstadt anträgt, anzunehmen. Eingriffe der Regierung in die Rechte dieses Landtags geben Anlaß zu einer feierlichen Verwahrung, die wieder Uhland entwirft. Die Kammer wird aufgelöst. Auch in die neue Kammer zieht Uhland ein. Und als ihm die Genehmigung der Regierung zur Ausübung des Mandats, deren er als Staatsbeamter bedarf, versagt wird, schwankt er keinen Augenblick, die ihm so teure Professur, seine Lebens- und Herzenstätigkeit, preiszugeben und seine Entlassung zu erbitten, um dann unermüdlich im Dienste seines Volkes tätig zu sein. 1838 zieht er sich von der ständischen Wirksamkeit zurück, 1848 wird er aufs neue der Sprecher seiner Mitbürger, er verfaßt die Eingabe an den landständischen Ausschuß Württembergs, darin ein deutscher Bundesstaat mit parlamentarischer Vertretung gefordert wird, allgemeine Volksbewaffnung, volle Preßfreiheit, Vereinsfreiheit, Öffentlichkeit und Mündlichkeit der Rechtspflege, Selbständigkeit der Gemeinden und eine Revision der Landesverfassung. Vom Ministerium der Opposition wird er in den Siebzehner-Ausschuß gewählt, der bei der Revision der Bundesverfassung beratend der Bundesversammlung zur Hand gehen soll. Und schließlich wählt ihn der Wahlbezirk Tübingen-Rottenburg in die neue Nationalversammlung. Dort wendet er sich

bei der Beratung über das Haupt des neuen Reiches in seiner bedeutsamsten Rede gegen ein Erbkaisertum und fordert ein sechs Jahre waltendes, durch die Volksvertretung wählbares Reichsoberhaupt. „Es wird kein Haupt über Deutschland leuchten, das nicht mit einem Tropfen demokratischen Öles gesalbt ist.“ Er begleitet die Nationalversammlung von Frankfurt nach Stuttgart. Erst nach ihrer völligen Auflösung kehrt er nach Tübingen zurück, um seiner Volksverbundenheit und -liebe nun ganz im Erforschen und Darstellen der alten deutschen Poesie genug zu tun.

Die dichterischen Schöpfungen Uhlands waren seit seinem tätigen Eintritt in die Politik seltener geworden. Nur das Jahr 1829 bringt acht Balladen, darunter Bertran de Born, Ver sacrum, Tells Tod, und das Jahr 1834 bringt neben zehn lyrischen Gedichten die gleiche Balladenzahl, unter ihnen die Geisterkelter, Das Glück von Edenhall und

Die versunkene Krone.

Da droben auf dem Hügel,
Da steht ein kleines Haus,
Man sieht von seiner Schwelle
Ins schöne Land hinaus;
Dort sitzt ein freier Bauer
Am Abend auf der Bank,
Er dengelt seine Sense
Und singt dem Himmel Dank.

Da drunten in dem Grunde,
Da dämmert längst der Teich,
Es liegt in ihm versunken
Eine Krone, stolz und reich,
Sie läßt zu Nacht wohl spielen
Karfunkel und Saphir;
Sie liegt seit grauen Jahren,
Und niemand sucht nach ihr.

Die männliche Freiheit, die kernige Reife, die kräftige Volksverbundenheit seines Lebens und Wirkens ist in diese Balladen übergegangen, und eine wärmere, nachmittägliche Beleuchtung umschimmert sie. Nach 1834 versiegt Uhlands Dichtung außer kleinen Gelegenheitsgedichten bis zu seinem Tode (1862) ganz, achtundzwanzig Jahre. „Geben Sie acht“ — hatte Goethe zu Eckermann geäußert — „der Politiker Uhland wird den Poeten aufzehren.“ Und Chamisso hatte an Uhland geschrieben als „den Dichter, den Mann nach unserem Herzen, dessen Gedichte jetzt Taten sind, und solche, wie die Zeit sie heischt und braucht“. Ja, Uhlands Volksverbundenheit und -liebe war aus dem dichterischen Erleben dämmernder Volksvergangenheit in die Tatenhelle der Gegenwart, in Kampf und Wirken hinausgetreten. Seine Objektivität war aus einer Objektivität der Darstellung zu einer Objektivität des Handelns geworden. Seine

6*

Sorge und Liebe für sein Volk mußte sich auf das einzelne, Nächste, das Zweckdienliche richten. Die künstlerische Anschauung ist frei, aber die politische ist gebunden, ist zweckbestimmt. Uhland war eine viel zu gründliche, ehrliche Natur, um beide dauernd zu verwischen, um in den Irrtum der „politischen Lyriker" zu verfallen. Und ebenso unmöglich war es für ihn, gleichzeitig künstlerisch in der deutschen Vergangenheit und politisch in der erregten Gegenwart zu leben und zu wirken.

So scheiden sich frühzeitig Uhlands künstlerische und politische Interessen. Sein Handeln und Wirken gehört der politischen Gegenwart, sein künstlerisches Empfinden bleibt der dichterischen Vergangenheit. Aber es bleibt ihr bei solcher Trennung — notwendig — nicht länger als ein völliges Sich-Verlieren, ein restloses und damit schöpferisches Aufgehen, es bleibt als objektiver, zuschauender, urteilender Anteil, als wissenschaftliche Forschung. So entstehen seine wertvollen, anschauungskräftigen „Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage". So beginnt er in seinen „Alten hoch- und niederdeutschen Volksliedern" die alten Balladen seines Volkes zu sammeln, da die eigenen, volksverbundenen, nicht mehr quellen. So reist er, wie einst Brentano, in Sorge und Sehnsucht auf immer neuen Fußreisen von Stadt zu Stadt, zu Archiv und Bibliothek, um der Lieder seines Volkes immer „leibhafter und geschichtlicher" habhaft zu werden, immer „wahrer und echter", in ihrer „ursprünglichen Gestalt", „wie sie aus dem Leben ihrer Zeit hervorsprangen". Und so erfüllt er im Dichten, Forschen und Handeln die Lebensweisung, die er sich als Fünfundzwanzigjähriger gegeben: „Mein Streben geht dahin, mich immer fester in ursprüngliche deutsche Art und Kunst einzuwurzeln, der wir leider so lange entfremdet waren. . . . Mir kam es diesem nach zu, in Bild, Form und Wort mich der größten Einfachheit zu befleißigen, sollte sie mir auch den Vorwurf der Trockenheit zuziehen, die einheimischen Weisen zu gebrauchen, vaterländischer Natur und Sitte anzuhangen, mir unsere ältere Poesie, und zwar unter dieser wieder die wahrhaft deutsche zum Vorbild zu nehmen. . . . Es ist ein treffliches altes Sprichwort: Schlicht Wort und gut Gemüt — Ist das echte deutsche Lied."

MÖRIKE

Uhlands Wesensrichtung verwandt und literarisch nachstrebend ist Gustav Schwab (1792—1850). Seine Lyrik ist — außer dem bekannten Studentenlied: „Bemooster Bursche zieh ich aus" — nüchtern und bedeutungslos. Ein Zyklus von Wanderliedern etwa beginnt: „Angelegt den Sommerrock — Auf, ergriffen Hut und Stock", um „Auf der Bergheide" sich also zu steigern: „Laß dich den Schnee durchdringen. Laß dich den Sturm durchwehn: — Denn, kann die Lerche singen — So kannst du wohl noch gehn!" — und schließlich in den „Heimweh"-Versen zu klagen: „Wär ich zu Haus mit meinem Schmerz — Bei meiner Jugend Weib — Und legt ihr an das treue Herz — Den zagen Geist und Leib! — Ob sie wohl jetzt in Frieden ruht — Die Kinder um sie her? — Kreist ihr und ihnen leicht das Blut — Und atmet keines schwer? — Weiß ich, ob eines wimmernd nicht — Die Mutter plötzlich weckt — Ob nicht sein glühend Angesicht — Des Fiebers Scharlach deckt? . . ." Die Empfindungen sind durchaus „gut" und ehrenwert, und man versteht, daß Schwab es zum Oberstudienrat und Oberkonsistorialrat bringen konnte. Bedeutsamer sind Schwabs Balladen, zumal wo er ihre Stoffe dem schwäbischen, heimatlichen Sagenkreise entnimmt. „Das Gewitter" und „Der Reiter und der Bodensee" wußten Volkstümlichkeit zu erlangen. Aber auch den Balladen fehlt Uhlands gewachsene Volksverbundenheit und herbe Gegenständlichkeit, sie sind vielfach nur in Vers und Reim gebrachter, übernommener Sagenstoff. Bedeutender als durch seine Dichtungen hat Schwab durch seine allgemeine literarische Tätigkeit auf die deutsche Lyrik gewirkt, vor allem durch seine Vermittlung bei Cotta. Lenau und Platen haben durch ihn dort Eingang gefunden.

Auch Adelbert von Chamisso (1781—1838), der Schwab und Uhland persönlich nahe kam, entbehrt in seinen Balladen der epischen Volksverbundenheit Uhlands. Von seinen Gedichten vermochte sich der süßlich-unwahre Zyklus „Frauenliebe und -leben" durch Schumanns Komposition sowie das persönlichste „Schloß Boncourt" zu behaupten, von seinen Balladen „Die alte Waschfrau", das „Riesenspielzeug", „Die Sonne bringt es

an den Tag“ und die Terzinen „Salas y Gomez“. Bei aller Liebenswürdigkeit und warmen Güte seiner Persönlichkeit ist ihm doch die heimatlose Willkür seiner Stoffe zum Verhängnis geworden, sie wirken zu einzeln, beziehungslos, anekdotenhaft. Zeitungsnotizen geben keinen Stoff zu Balladen und ebensowenig Sagen der Indianer oder Geschichtsvorgänge der Polynesier. Die schlichte Gegenständlichkeit der Ballade erhält ihre symbolische Gewalt nur durch den Unter- und Hintergrund des typisch Volkstümlichen und Volksgeschichtlichen. Einzig Goethe hat die Ballade zur weltanschaulichen Symbolik befreit, er hat die Volksverbundenheit durch seine Weltverbundenheit ersetzt.

Die Fülle dichterischer und philosophischer Persönlichkeiten, die das kleine Schwaben in diesen Jahrzehnten dem deutschen Volke schenkt, steht in der deutschen Geistesgeschichte einzig da. Innerhalb von fünfundvierzig Jahren werden die Philosophen Hegel, Schelling, Friedrich Theodor Vischer und David Friedrich Strauß, die Dichter Schiller, Hölderlin, Kerner, Uhland, Schwab, Hauff, Mörike geboren. Das geistige und politische Leben Schwabens ist keineswegs stark genug, um diese führenden Geister dauernd zu beschäftigen. Sie wachsen im Schoße dieses Landes wie im Schoße einer Familie empor, um dann, wenn sie selbständig sind, in die Weite des Lebens hinauszutreten. Je unverbrauchter noch die Kraft ist, die ihre Heimat ihnen mitgibt, desto weiter dürfen sie sich hinauswagen. Schiller, Hegel, Schelling und Hölderlin haben nicht nur ihre Stammesgrenzen überwunden und auf den freisten und höchsten Gefilden deutschen Geisteslebens geführt und gesiegt, sie sind über die Welt der Erscheinung vorgedrungen und haben im Metaphysischen Bürgerrecht erworben. Aber diesen kraftvollsten, ungebundenen Söhnen Schwabens folgen jene, die der Verbundenheit ihrer Heimat immer mehr bedürfen, um sich zu entwickeln, sich zu behaupten. Die Kräfte, die zu vererben waren, büßten ein an freier Gewalt. Kerner, Uhland, Schwab und Hauff wagen sich mehr und mehr nicht über die sichere Umschlossenheit ihrer Heimat hinaus. Und am Ende dieser Linie steht wie am Ende eines alten, bedeutenden, nun erschöpften Geschlechtes, als vornehmer, zarter, schmerzlich sensibler Ausgang, ein engbehütetes Sorgen- und Lieblingskind des schwäbischen Stammes, Eduard Mörike (1804—1875).

Es pflegt das Schicksal des also Letzten zu sein, am Leben wie an einer offenen Wunde zu leiden, es anzuklagen und zu verleugnen, es als eine von früh auf zu schwere Last abzuweisen und abzuwerfen. Es macht die menschliche und dichterische Bedeutung Mörikes, daß er dieses Recht und Schicksal in immer neuem Kampf überwindet, daß er in Liebe und Entsagung, in Reinheit und Güte das Leben segnet, bejaht und behauptet.

Schon mit zwanzig Jahren gesteht Mörike in einem Briefe: „Es ist überhaupt in meinem wirklichen Zustand ein besonderer peinlicher Zug, daß alles, auch das Kleinste, Unbedeutendste, was von außen Neues an mich kommt, irgendeine mir nur einigermaßen fremde Person, wenn sie sich mir auch nur flüchtig nähert, mich in das entsetzlichste, bangste Unbehagen versetzt und ängstigt, weswegen ich entweder allein oder unter den Meinigen bleibe, wo mich nichts verletzt, mich nichts aus dem unglaublich verzärtelten Gang meines innern Wesens herausstört und zwingt.“ Im folgenden Jahre offenbart ein Brief die „hypochondrischen Quälereien“, in die er versinkt: „ja, ich verzweifelte endlich an Gesundheit und allem . . . während ich so alle Möglichkeiten von versteckten Übeln in meinem Körper recht anatomisch aufsuchte und sie ebenso schnell wieder bekämpfte . . .“ Zur selben Zeit gesteht er: „Ich tepesziere [halte mich lauwarm — gleich weit von heiß und kalt] mit Leid und Freude gerne so fort; sonst komm ich aus dem Gleichgewicht und habe nach beiderlei Schwelgereien nachher wieder unendlich viel mit Schmerzen abzuräumen, zu sondern und einzuschachteln, wie wenn man alte Papiere, Briefschaften und dergleichen süßen Gärungsstoff aufgeschnürt und sich Kopfweh daraus gesogen hat.“ Im gleichen Sinne heißt es fünf Jahre später, daß „Energisches und Asthenisches in gleichem Maße mich betäubt“. „Du fürchtest den Schmerz der Leidenschaft, so wie das Überschwengliche in ihren Freuden“, lautet eine Selbstcharakteristik im „Maler Nolten“. Und diese Furcht vor der Leidenschaft geht so weit, daß sie aus dem unmittelbaren Leben auch in das Erleben künstlerischer Eindrücke hinübergreift: Von einer Don Juan-Aufführung gesteht Mörike, „daß man sich vor einer angekündigten vollständigen Aufführung fürchtet, wie mir's bei dieser Oper immer geht, weil sie zuviel subjektive Elemente für mich hat und einen

Überschwall von altem Dufte, Schmerz und Schönheit über mich herwälzt, dermaßen, daß ich ohne den Halt an einem sichtbaren, gegenwärtigen Freund und Konsorten mich nicht damit einlassen mag". Eine Lear-Aufführung zerrüttet ihn so, daß er den ganzen folgenden Tag das Bett hütet. Beim Tode seiner Mutter vermag er nicht zugegen zu bleiben, er flüchtet auf sein Zimmer und bittet die Schwester, ihm die Todesnachricht „nicht gleich und auf einmal zu sagen". Auf der Kanzel überkommen ihn Angstgefühle. Und seinen Freunden, die größere Dichtwerke von ihm fordern, entgegnet er: „Denke ich an ein größeres Werk, so wird mir immer bang bei der unglaublichen Beschränkung, die mein körperlicher Zustand usw. mir bei der Arbeit auferlegt", und später: „sie [meine Freunde] wissen nicht, wie wenige Stunden des Tages ich mich strenger an irgendeine Arbeit halten darf, ohne Schwindel und dergleichen zu haben". Es sind weniger bestimmte örtliche Krankheitserscheinungen, die ihn also zerrütten, als ein dauerndes persönliches Krankheitsbewußtsein, eine neurasthenische Überempfindlichkeit und Hypochondrie. Mörike ist in vielem der Typus einer Ausgangserscheinung, eines „Dekadenten". Und doch — ein Blick auf seine Dichtung: und staunend vergegenwärtigen wir uns, wie hier alles Leben und Liebe, Bejahung und Behauptung ist. Und nun wird es uns erst bewußt, wie wenig Mörikes Kunst das Idyll, den Frieden, die Naivität bedeutet, wie jedes Gedicht in seiner zarten Schönheit, seinem hellen Klang das Zeugnis eines Kampfes, eines Sieges ist. Nun erscheint uns die Einsamkeit des schwäbischen Pfarrgartens nicht mehr als ein behagliches Sich-Einspinnen, diese Einsamkeit ist Schmerz, Entsagung, Verinnerlichung. Über ihr steht das opfervolle Bekenntnis des Künstlers: „Es bleibt mir nichts zu wünschen übrig, da ich das Allgenügende der Kunst und jene hohe Einsamkeit empfunden, worin ihr Jünger sich für immerdar versenken muß. Ich habe der Welt entsagt."

Schon als Kind flieht Mörike oft vor den unruhigen Einflüssen der Außenwelt in Einsamkeit, Traum und Phantasie. In durchaus liebevollem Einvernehmen mit seinen Geschwistern, mit wenigen nahen Freunden bedarf doch seine Natur vieler Ruhe und Besonnenheit, um das Erlebte einzuschmelzen, um sich still und eins aus sich zu entfalten. Jedes äußere Erlebnis rührt eine Fülle verwandterBilder und Vorgänge in seiner

reizbaren Phantasie auf. Und es wird seine frühe und oft schmerzliche Aufgabe, diese beiden Welten seiner Wirklichkeit und Phantasie in ihren reichen und zarten Beziehungen in Harmonie zu bringen. „Ich gab mich an irgendeinem beschränkten Winkel, wo ich gewiß sein konnte, von niemandem gefunden zu werden, an der Kirchhofmauer oder auf dem obersten Boden des Hauses zwischen aufgeschütteten Saatfrüchten, oder im Freien unter einem herbstlichen Baume, gerne einer Beschaulichkeit hin, die man fromm hätte nennen können, wenn eine innige Richtung der Seele auf die Natur und die nächste Außenwelt in ihren kleinsten Erscheinungen diese Benennung verdiente. Ich unterhielt zuzeiten eine unbestimmte Wehmut bei mir, welche der Freude verwandt ist, und deren eigentümlichen Kreis — Geruchskreis möchte ich sagen — ich wie den Ort, woran sie sich knüpfte, willkürlich betreten oder lassen konnte. Mit welchem unaussprechlichen Vergnügen konnte ich, wenn die andern sich im Hofe tummelten, oben an einer Dachluke sitzen, mein Vesperbrot verzehren, eine neue Zeichnung ohne Musterblatt vornehmen! Auch konnte ich völlig Nacht machen, und (dies war die höchste Lust), während außen heller Tag, eine Kerze anzünden, die ich mir heimlich zu verschaffen und wohl zu verstecken gewußt. . . Jüngere Kinder hörten des Abends gern meine Märchen von dienstbaren Geistern, die mir mit Hilfe und Schrecken jederzeit zu Gebote standen. Sie durften dabei an einer hölzernen Treppenwand zwei Astlöcher sehen, wo jene zarten Gesellen eingesperrt waren."

In die lichte Beschaulichkeit dieser Phantasien drangen die ersten Schatten, als in Mörikes elftem Jahre der Vater durch einen Schlaganfall gelähmt und der Sprache fast ganz beraubt wurde. „Wenn er, die Feder in der zitternden Hand, den rechten Ausdruck suchte und nicht fand und er zuletzt mit unterdrückter Wehmut die Leute wieder entließ oder, höchst reizbar, wie er war, in einen Zustand ungemessener Heftigkeit geriet, so daß ihm niemand, meine Mutter kaum sich nähern durfte, wenn oft der jammervoll Dasitzende mich unter Tränen zwischen seinen Knien hielt und mir ein schwer zu erratendes Wort mit Liebkosungen gleichsam abschmeicheln wollte, um den andern zu sagen, was er verlange: so waren das Augenblicke des herzzerreißenden Elends, die unauslöschlich in meiner Erinnerung stehen. Hier mußte der Knabe den Ernst des

Lebens, dem er entgegenwuchs, und die Hinfälligkeit alles Menschlichen mit erschütternder Wahrheit empfinden." Drei Jahre standen Seele und Phantasie des reizbaren Knaben unter diesen zernervenden Eindrücken. Dann starb der Vater, und Eduard wurde von seinem Onkel, dem Obertribunaldirektor Georgii, nach Stuttgart ins Haus genommen.

Dort bereitete er sich auf dem Gymnasium zum Eintritt ins Seminar von Urach vor, das ihn vier Jahre lang halten sollte, um ihn dann dem Tübinger Stift zu übergeben. Die Erziehung zum geistlichen Amte geschah auf Staatskosten, und das war für die Berufswahl des Bedürftigen ausschlaggebend. Aber in all diesen Schulen saß Mörike großäugig, fremd und versonnen. Die Lehrfächer, die Art ihrer Vermittlung, wußten ihn nicht zu fesseln, immer wieder schweifte seine Phantasie in ihre märchenhaften, eigenen Welten. Und zu dem verwirrt Auffahrenden trat wohl der Lehrer und fragte mitleidigen Spottes: „Nun, von welchem Brückle hast jetzt eben wieder nunter guckt?" So blieben seine Leistungen in der Schule mittelmäßig, zum Übergangsexamen nach Urach reichte die Notenzahl nicht, nur auf dem Gnadenwege kam er nach dort. Und ebenso schwer fand er sich da zurecht, ein gestrenges oberstudienrätliches Reskript, danach er zu anhaltenderem und angestrengterem Fleiße erinnert werden müsse, begleitete ihn nach Tübingen. Gleich die erste Woche in Urach hatte ihn zudem ein Scharlachfieber niedergeworfen und über einen Monat auf die Krankenstube gebannt. Ein hartnäckiges Augenleiden war dem als Nachwirkung gefolgt, rheumatische Schmerzen begannen, um zeitlebens wiederzukehren, ein hypochondrisches Krankheitsbewußtsein läßt ihn fürder nicht mehr und nimmt ihm das freie, tätig-sichere Selbstvertrauen.

Aber schon jetzt offenbart sich in der Fremdheit und Krankheit, dem Schattendunkel des äußeren Lebens, Mörikes kindliche Reinheit, Innigkeit und Liebe. Bei aller leidvollen Reizbarkeit seines Wesens denkt er keinen Augenblick daran, das Leben anzuklagen, ungeduldig, unwirsch und finster zu werden. Als die Mitschüler den Erkrankten besuchen dürfen, liegt er da und „mit hundert Scherzen erfreute und unterhielt er den Haufen um sich her; jedoch nichts Gewöhnliches kam aus seinem Munde; den heitersten Sonnenschein verbreitete sein Wesen, in dem es jedem sogleich wohl wurde". „Ich aber" —

sagt Wilhelm Hartlaub, der unter dem Haufen war und Mörikes dauernder Freund wurde — „muß etwas geahnt haben von dem, was Ludwig Bauer von Mörike sagt: daß er die verkörperte Poesie war, unter Poesie alles verstanden, was gut, schön, lieb und liebenswert ist. Von diesem Tage an schloß ich ihn auf immer ins Herz.“

Etwas von der Lebensdankbarkeit und Reinheit, von der Arglosigkeit Höltys ist in ihm, und gern verliert er sich in dessen liebliche Lieder: „Das sind gewiß selige Augenblicke, wenn ich draußen an einem Lieblingsplatze den Hölty auf dem Schoß habe, seinem echten, frommen Liede zuhöre, mit ihm weinen muß und bei dem Gedanken ans Jenseits mir vorstelle, daß ich einmal mich dort dem lieben, blassen Getrösteten zutraulich nahen darf und ihm dankend ins freundliche Auge blicken.“ Aber er ist reicher und auch tiefer als Hölty. Neben dem „Vikar von Wakefield“, neben Millers „Siegwart“, neben Jean Paul, Klopstock, Matthisson und Neuffer fesseln ihn Uhland, Schiller und Hölderlin, entzückt ihn Ariost, erfüllt ihn Goethes „Wilhelm Meister“ und „Dichtung und Wahrheit“, erschüttert ihn Shakespeares Hamlet, Lear und Macbeth. Und unmittelbarer noch als die Dichtung, in dionysischer Gewalt, löst und entrückt ihn die Musik: „Wirklich tut die Musik eine unbeschreibliche Wirkung auf mich — oft ist's wie eine Krankheit, aber nur periodisch. Ich sage dir, eine bewegliche, nicht gerade traurige Musik, oft eine fröhliche, kann mir manchmal mein Innerstes lösen. Da versinke ich in die wehmütigsten Phantasien, wo ich die ganze Welt küssend voll Liebe umfassen möchte, wo mir das Kleinliche und Schlimme in seiner ganzen Nichtigkeit und wo mir alles in einem andern, verklärten Lichte erscheint. Wenn die Musik dann abbricht, möcht ich in meiner Empfindung von einer hohen Mauer herabstürzen, möcht ich sterben.“

Frühzeitig sucht Mörike so das Leben mehr in der Kunst als in der unmittelbaren Wirklichkeit. Denn die Wirklichkeit überfällt ihn zur willkürlichen Stunde mit willkürlicher Fülle, sie zerrüttet das zarte Gleichgewicht seiner Kräfte. In der Kunst aber kann er die Stunde bestimmen, die Stimmung und Stärke der Lebensgewalten bestimmen, er kann sich hingeben und zurücknehmen, wann und soweit ihn verlangt. „Eben die edelsten Keime deiner Originalität“ — sagt er von sich im „Nol-

ten“ — „erforderten von jeher eine gewisse stete Temperatur, deren Wechsel soviel möglich nur von dir abhängen mußte.“ Dazu verhalf ihm einmal die Kunst, die Dichtung, die moderne und die antike, und dann die Natur. Auch die Natur ließ ihm die Bestimmbarkeit und Freiheit seines Lebenswillens. Sie wartete auf ihn mit der Allgegenwart ihres Lebens, seinem leisesten Wunsch war sie willig, aber nie störte, nie überfiel sie ihn, sie bot ihm die Unerschöpflichkeit ihres All-Besitzes, aber nie überlud, nie bedrängte sie ihn. In einem Hüttchen, halb in den Berg hinein gebaut, das er mit einer Moosbank und einer Holztüre versah, hing er in freien Uracher Zeiten seinen Träumen nach. Müde Stunden fanden ihn „im Moose, bei süß-schläferndem Gefühle, der Mücke Sumsen“ lauschend, kraftvolle fanden ihn „besonnte Felsen, alte Wolkenstühle“ hinansteigend, „Wälder schwer, wo kaum der Mittag lichtet“ weit durchwandernd. Soviel an Leben in ihm war, war in der Natur. Was ihm 1827 bei einem erinnerungsseligen „Besuch in Urach“ zur Form wurde, war ihm damals Inhalt:

Hier wird ein Strauch, ein jeder Halm zur Schlinge,
Die mich in liebliche Betrachtung fängt;
Kein Mäuerchen, kein Holz ist so geringe,
Daß nicht mein Blick voll Wehmut an ihm hängt:
Ein jedes spricht mir halb vergeßne Dinge;
Ich fühle, wie von Schmerz und Lust gedrängt
Die Träne stockt, indes ich ohne Weile,
Unschlüssig, satt und durstig weiter eile.

Hinweg! und leite mich, du Schar von Quellen,
Die ihr durchspielt der Matten grünes Gold!
Zeigt mir die urbemoosten Wasserzellen,
Aus denen euer ewiges Leben rollt,
Im kühnsten Walde die verwachsenen Schwellen,
Wo eurer Mutter Kraft im Berge grollt,
Bis sie im breiten Schwung an Felsenwänden
Herabstürzt, euch im Tale zu versenden.

In Tübingen spann sich das Uracher Leben fort: Die gleiche, nur gesteigerte Fremdheit und Lässigkeit gegenüber den Aufgaben des Studiums, oft versäumter Kollegienbesuch, wiederholter Tadel über mangelnden Fleiß, schlechte Zensuren über theoretische wie praktische Leistungen: „Seine Predigt war mittelmäßig disponiert, unangemessen ausgeführt, unangenehm vorgetragen.“ Im Gegensatz dazu auch hier das eigent-

lich persönliche Leben und Träumen in der Welt der Dichtung, der fremden und mählich auch eigenen, auf den Rebenhängen und den stillen, waldigen Bergen, in den heimlichen, quellendurchrauschten Wiesentälern. Wenige dichterische Freunde teilten diese Welt und ergänzten sie durch ihr musikalisches Vermögen.

Aber ein halbes Jahr — und in die Ausgeglichenheit dieser Welt trat ein Ereignis, das alle wohlbehütete Harmonie verstörte, das zarte Wurzelgeflecht von Mörikes Dasein löste und in den Wogensturm der Leidenschaft, in schmerz- und lustvolle Verlorenheit hinausriß: die Liebe zu Peregrina, der rätselvollen, schönen Fremden, die — halb mystisch-sinnliche Schwärmerin, halb Abenteuerin — durch ihre wunderbare Schönheit Mörikes empfindsame Sinne, durch das Fremdländische und Mystische ihres Wesens Mörikes Phantasie in Aufruhr brachte. Sie war eine Schweizerin vornehmer Abkunft, hatte sich, durch den Tod ihres Verlobten erregt, der Wandergemeinde der Frau von Krüdener angeschlossen und nach deren Auflösung durch die Schweizer Behörden umsonst die Rückkehr ins Elternhaus gesucht. Zu ihrer Entsühnung hatten die Eltern verlangt, daß sie in der Fremde drei Jahre Magddienste leiste. So erschien sie Mörike als Heilige in Magdgestalt. Aller zarte Reichtum seines Innenlebens, alle verhaltenen Träume glaubten sich in ihr erfüllt. Seine knospenhafte Scheu und Versonnenheit, seine abweisende Empfindsamkeit entfalteten sich vor ihr und flammten in Blüten. Er spürte den Rausch der Leidenschaft, die Seligkeit des Sich-Vergessens, des Sich-Verlierens, er lebte das herrlichste Wagnis des Künstlers, alles hinzugeben, um mehr als alles zurückzuerhalten.

Aber er war nicht hart und gewaltsam, nicht urkräftig genug, um diesen äußersten Kampf zu Ende zu führen, zu lichtem oder dunklem. Er wußte weder Peregrina rückhaltlos zu sich zu zwingen, noch die Welt zu seiner Liebe. Gerüchte von Marias schlimmem Ruf, ihrem unweiblichen Auftreten, ihrem unwahren Wesen, die ihm bald von allen Seiten zugetragen wurden, verwirrten und ängstigten ihn, er zweifelt an ihrer Reinheit und Treue, und sie, die gewiß in ihrer dämonischen Unruhe durch Mörikes Liebe mehr gerührt als hingerissen war, ist aus dem Elternhause des Freundes, das sie aufgenommen, plötzlich verschwunden. In Heidelberg wird sie als Landstrei-

cherin verhaftet. Wieder erschien sie in Tübingen. Sie bittet Mörike, der schon die Korrespondenz mit ihr abgebrochen und einen Brief unbeantwortet gelassen hat, schriftlich um eine Zusammenkunft. „Maria“ — schreibt einer der Freunde an Mörikes Schwester —, „sein wanderndes Ich, pochte wieder an sein Herz, verlassen, krank, Fremden hingegeben, ohne Halt, ohne Stütze, in ihm allein die schönere, ätherische Seite ihres Wesens wiedererkennend.“ Er aber lehnt ab, er verweigert ihr selbst das erbetene Stammbuchblatt, da sie dessen nicht wert sei. Er flieht in den sicheren Kreis der Freunde, die Sorge tragen, daß Maria Tübingen bald verläßt, hilflos und sterbensmüde sucht er das schützende Haus der Mutter.

Er hatte seinen reinen Traum, seine zarte Harmonie in die Welt hinausgetragen, sein Letztes hatte er hingegeben; es war ihm befleckt und zerbrochen worden. „Ihr [Marias] Leben, soviel ist gewiß, hat aufgehört, in das meinige weiter einzugreifen als ein Traum, den ich gehabt und der mir viel genützt.“ Genützt — denn in ihm hat er die Grenzen seines Wesens und Wirkens erkannt, er hat erkannt, daß er nicht zu jenen Künstlern zählt, die im Übermaß des Lebensganzen, im Anteil an allen Freuden, den unendlichen, allen Schmerzen, den unendlichen, ihre Aufgabe finden, ihr Werk erfüllen, daß ihm nur zu Einem Kraft gegeben: zu handeln oder zu betrachten, im Leben oder in der Kunst formend zu walten. „Wieviel sind nicht der Dinge, die wir opfern müssen!“, schreibt er damals an seine Schwester. Und er opfert die Dinge, alle Dinge, er gibt sein Leben hin um seine Kunst. „Ich habe der Welt entsagt, das heißt, sie darf mir nicht mehr angehören, als mir die Wolke angehört, deren Anblick mir eine alte Sehnsucht immer neu erzeugt. Ich sage nicht, daß jeder Künstler ebenso empfinden müsse, ich sage nur, daß mir nichts anderes gemäß sein kann. Auf diese Resignation hat jede meiner Prüfungen hingedeutet, dies war der Fingerzeig meines ganzen bisherigen Lebens; es wird mich von nun an nichts mehr irremachen.“ Allen selbstischen Lebensanteil und Lebenswillen bringt er zum Opfer, um ganz in der Kunst zu leben, für die Kunst zu leben, um aus Traum und Sehnsucht und leidvollem Wissen das zarte Lied seines Lebens zu formen. „Nichts bleibt mir übrig als die Kunst, aber ganz erfahr ich nun auch ihren heiligen Wert. Nachdem so lange ein fremdes Feuer mein Inneres durchtobt

und mich vom tiefsten Grunde aus gereinigt hat, ist es tief still in mir geworden."

Der künstlerische Ausdruck dieses Erlebnisses sind — in mannigfachen Umarbeitungen — die Peregrina-Lieder.

Es sind nicht die ersten bleibenden Gedichte, die Mörike gelangen. Schon mit achtzehn Jahren dichtet er die „Erinnerung" an Klärchen Neuffer, mit neunzehn den „jungen Dichter", „Tag und Nacht" und „Nächtliche Fahrt".

Jenes war zum letzten Male,
Daß ich mit dir ging, o Klärchen!
Ja, das war das letzte Mal,
Daß wir uns wie Kinder freuten.

Als wir eines Tages eilig
Durch die breiten, sonnenhellen,
Regnerischen Straßen, unter
Einem Schirm geborgen, liefen,
Beide heimlich eingeschlossen
Wie in einem Feenstübchen,
Endlich einmal Arm in Arm!
— — —

Es ist erstaunlich, wie rein und vollendet diese jungen Dichtungen sind, schon in der ursprünglichen Fassung. Alle Erstlingsgedichte sonst, selbst die Goethes, stehen deutlich unter bestimmten Vorbildern. Es wäre schwer, bei diesen frühen Gedichten Mörikes bestimmte Muster zu nennen. Sie zeigen nicht die unbestimmte Erregung der Jugend, die noch in überlieferten Formen sich Bestimmtheit sucht, sie sind voll klarer, harmonischer Gegenwart. Das zarte, wohlbehütete Gleichmaß, damit Mörike früh seine Empfindsamkeit umschützte, hat ihn weder nach der sentimentalen noch der pathetischen Seite ausschweifen lassen. In reizbarem Selbstgefühl hat er früh sein persönliches Wesen und Wissen erfahren, und hat es gestaltet mit jener Feinheit der Zeichnung, jener Nachgiebigkeit des Rhythmus, die der Ausdruck seiner feinen, nachgiebigen Sinne und Seele waren.

Im Peregrina-Erlebnis war Mörikes Gleichmaß vernichtet, seine Verhaltenheit gesprengt, Empfindung und Anschauung in dunkle Verlorenheit hinausgerissen. Und wie im Erlebnis selbst, so hat er auch in dessen lyrischer Offenbarung die Wirklichkeit nicht unmittelbar gestalten können. Goethes Liebesklagen sind unmittelbare, im Tiefsten ergriffene Wirklichkeit, sind farbige Anschauung und lebendige Gegenwart. Die Befreiung, Beruhigung und Berichtigung des Lebens und der Dichtung, die menschliche und dichterische Gestaltung und Vollendung sind eins. Mörike ist vor der Zwiespältigkeit des Erlebnisses in die Einheit und Reinheit seiner Träume zurück-

gewichen, als Traum hat er vollendet, was er im Leben abgebrochen hat. „Ich will" — schreibt ihm ein Freundeswort der Tage — „Dich gar nicht gestört wissen zu einer Zeit, wo Du das heilige Nachtbild der wandernden Jungfrau festhalten willst." So ist auch dieses Erlebnis, nicht im Leben, doch im Traum schwermütige Harmonie geworden. Und so behaupten und gestalten die Peregrina-Lieder nicht das gewaltsame Bruchstück des Wirklichen, nicht Schrei, Schmerz und Zerrissenheit, sondern den geläuterten, in Weh und Sehnsucht vollendeten Traum.

Mit leidvoll dunkler Scheu, mit ahnendem Wissen beginnen sie, aber in reiner, blühender Schönheit kommt die Erfüllung:

Aufgeschmückt ist der Freudensaal.
Lichterhell, bunt, in laulicher Sommernacht
Ruhet das offene Gartengezelte.
Säulengleich steigen, gepaart
Grün-umranket, eherne Schlangen,
Zwölf, mit verschlungenen Hälsen,
Tragend und stützend das
Leicht gegitterte Dach.

Das ist der Tag der Vollendung, alle Träume und Märchen beschenken ihn mit ihren leuchtenden Gaben. Die Liebe feiert ihr Fest. Im Fackelzuge naht sich die Braut, die Tafel schimmert, das Mahl klingt auf. Aus dem wachsenden Lärm stehlen die Liebenden sich in die Schatten des Gartens, wo die Rosen brennen, wo der Mondstrahl um Lilien zuckt, wo die Weimutsfichte mit schwarzem Haar den Spiegel des Teiches halb verhängt. Hier auf seidenem Rasen, Herz an Herzen, tauschen sie Kuß um Kuß in überschwenglicher Liebe Geflüster:

Ermüdet lag, zu bald für mein Verlangen,
Das leichte, liebe Haupt auf meinem Schoß.
Spielenderweise mein Aug auf ihres drückend
Fühlt' ich ein Weilchen die langen Wimpern,
Bis der Schlaf sie stellte,
Wie Schmetterlingsgefieder auf und niedergehn.

Eh das Frührot schien,
Eh das Lämpchen erlosch im Brautgemache,
Weckt' ich die Schläferin,
Führte das seltsame Kind in mein Haus ein.

So ist das Erlebnis erfüllt, der Traum in Schönheit vollendet. Und, was sich erfüllt hat, kann welken und sinken. In

verklärtem, geläutertem Weh folgt die Trennung, die Klage, die Erinnerung, auch sie, bildhaft und traumgesponnen. Und zart und schwebend verklingt es:

> Wie? wenn ich eines Tages auf meiner Schwelle
> Sie sitzen fände, wie einst, im Morgen-Zwielicht,
> Das Wanderbündel neben ihr,
> Und ihr Auge, treuherzig zu mir aufschauend,
> Sagte: da bin ich wieder
> Hergekommen aus weiter Welt!

Aus der Erschütterung des Peregrina-Erlebnisses zieht sich Mörike bewußt und entsagend in die frei bestimmbaren Welten der Phantasie, der Kunst, der Natur zurück. Mit dem kindlichsten und reinsten seiner Freunde trifft er sich in einem hochgewölbten Brunnenstübchen, darunter der Quell rauscht, um sich hier in Homer, Shakespeare und Goethe zu versenken. Und aus den Reichen der Dichtung verloren sie sich in die dämmerhellen Reiche ihrer Phantasie. Aus fernen Meeren stieg eine Insel auf, Orplid, von Göttern gegründet, von Weyla, der Göttin, beschützt. Hier lebten sie, diesem Eiland gaben sie seine Götter und Gesetze, seine Einrichtungen und Geschichte. Das war ihre Wirklichkeit, darin sie formend walteten, die Welt war fern.

Aus dieser reinen Stille, dieser selbstlosen Entrücktheit stiegen klar und leicht die wechselnden Bilder, der farbige Abglanz, die Mörikes Sein und Dichten erfüllten:

> — — —
> Seh ich hinab in lichte Feenreiche?
> Wer hat den bunten Schwarm von Bildern und Gedanken
> Zur Pforte meines Herzens hergeladen,
> Die glänzend sich in diesem Busen baden,
> Goldfarbgen Fischlein gleich im Gartenteiche?

Zumal die stillen, ungewissen Stunden, da die Nacht in den Tag, der Tag in die Nacht hinübergeht, sind die Heimatstunden seiner zarten Sinne und Seele. „An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang“ bewegt ihn die „flaumenleichte Zeit der dunklen Frühe“, im leis aufdunkelnden Zwielicht der Sommernacht hört er die heimliche Melodie der taggebundenen Kräfte, die nun zu sich befreit sind; in Stimmen und Rhythmen von flüsternder Zärtlichkeit, wollüstiger Süße löst sich die Welt, und aus weichen Finsternissen zucken silberne Lichter. Hier ist die Empfindsamkeit Mörikes in eine unerhörte Feinfühligkeit

der Impressionen, in eine schöpferische Eigenheit der Bilder umgesetzt:

Wie süß der Nachtwind nun die Wiese streift,
Und klingend jetzt den jungen Hain durchläuft!
Da noch der frohe Tag verstummt,
Hört man der Erdenkräfte flüsterndes Gedränge,
Das aufwärts in die zärtlichen Gesänge
Der reingestimmten Lüfte summt.

In der ersten Auflage reihte sich hieran unmittelbar die Schlußstrophe, in der zweiten löst sich das Gedicht in einen Wechselgesang von steigender Innigkeit, Zartheit und Süße; eine Frauen-, eine Mannesstimme singen sich aus mystischem Dämmer den berauschenden Reiz der Wundernacht zu:

Er:

Vernehm' ich doch die wunderbarsten Stimmen,
Vom lauen Wind wollüstig hingeschleift,
Indes, mit ungewissem Licht gestreift,
Der Himmel selber scheinet hinzuschwimmen.

Sie:

Wie ein Gewebe zuckt die Luft manchmal,
Durchsichtiger und heller aufzuwehen;
Dazwischen hört man weiche Töne gehen
Von sel'gen Feen, die im blauen Saal
Zum Sphärenklang,
Und fleißig mit Gesang
Silberne Spindeln hin und wieder drehen.

Er:

O holde Nacht, du gehst mit leisem Tritt
Auf schwarzem Samt, der nur am Tage grünet,
Und lustig schwirrender Musik bedienet
Sich nun dein Fuß zum leichten Schritt,
Womit du Stund um Stunde missest,
Dich lieblich in dir selbst vergissest —
Du schwärmst, es schwärmt der Schöpfung Seele mit.

Eine Fülle von Gedichten vertieft und bereichert Mörike so Jahre hindurch in unermüdlicher Arbeit. Immer feiner hört der Empfindliche, farbenreicher sieht der Bewußtere, seelentiefer fühlt der Einsame, Wissende. Und jede Vertiefung und Steigerung fügt er in selbstlosem Eifer, in entsagender Geduld seiner Dichtung ein. Was ihm an Größe und Weite fehlt,

ersetzt er durch ruhlose Mühe und Hingabe. So begreift er sich selber im „Nolten“: „Von der Natur nicht mit den Eigenschaften ausgestattet, die das Starke und Große ausmachen, nahm er Gemüt und Geist durch eine stille Tiefe ein . . . indem er . . . das Kühne und Aufgeregte gern vermied, um mit der größten Hingebung im Einfachen und Milden zu verharren.“

Aus diesen einsamen Erregungen, dieser hingebenden Treue, die am farbigen Abglanz das Leben hatte, die aus dem farbigen Abglanz ewige Bilder schuf, aus dieser frühen, rückhaltlosen Entsagung gewann Mörike Reinheit und Frieden, er gewann die Freiheit des Humors. Da er nichts begehrte, war ihm alles eigen: „Ich fühle mich unsäglich arm, und eben in dieser Armut fühle ich mir einen unendlichen Reichtum.“ Das Größte wie das Kleinste rückten seiner Liebe nah, das Große wurde nichtig, das Kleine wichtig, beide waren Teil und Abglanz des Ganzen. So ließ er schalkhaft sich das Kleine im Großen, das Große im Kleinen spiegeln, so huschten Elfen und Kobolde durch den Reigen der Götter, so tappte die Ur- und Ungestalt des „sicheren Mannes“ durch Welt und Hölle, so begann der Turmhahn zu berichten und zu philosophieren. Als farbiger Abglanz war der Glanz der inneren Welt, der Seele, der Phantasie nicht minder wirklich und bedeutsam als der des Außen- und Gegenständlichen. Dem selbstlos Schaffenden spielten Märchen und Wirklichkeit, Sage und Geschichte launig ineinander. Das Knabenspiel der Phantasie ward zum schöpferischen Spiel des Künstlers. Und Heimatboden und Heimatseele geben ihm die natur- und volksverbundene, erdige Sicherheit, die typenbildende Gewalt des Volksmärchens, die dramatische Unmittelbarkeit des Volksliedes.

So formt sich Mörike schon um diese Zeit Gestalt und Geschichte von Jung-Volker, „dem Lieblinge des Glücks, dem Lustigsten aller Waghälse, Abenteurer und Schelme, die sich jemals von fremder Leute Hab und Gut gefüttert haben“. Die Lieder Jung-Volkers formen sich:

Jung-Volker, das ist unser Räuberhauptmann,
Mit Fiedel und mit Flinte,
Damit er geigen und schießen kann,
Nachdem just Wetter und Winde.
Fiedel und die Flint,
Fiedel und die Flint
Volker spielt auf.

7*

Es ist ebensoviel schwäbische Volksverbundenheit als künstlerische Feinfühligkeit und Bewußtheit, die Mörike hier im „Gesang der Räuber", in „Jung-Volkers Lied", später im „Tambour", im „Jägerlied", in „Agnes", in „Schön-Rohtraut" und zumal im „Verlassenen Mägdlein" den Ton des Volksliedes unvergleichlich treffen läßt. Aber sein Ton ist sensibler und reicher, seine Zeichnung edler und ausgeglichener.

Mit zweiundzwanzig Jahren hat Mörike mit mittelmäßigem Erfolg sein theologisches Studium vollendet, er wird zum Vikariat zugelassen. 1826—1834 währen die Wanderjahre des Pfarrvikars. Innerlich sind sie wenig unterschieden von denen des Studenten. Aufs neue wollen Aufgaben erledigt sein, die ihm fremd und störend sind, aufs neue lebt er sein wahres Leben in Kunst, Natur und Phantasie: „Alles, nur kein Geistlicher!" schreit es aus ihm auf, und „Orplid, o Orplid!" klagt seine Sehnsucht. Aber als er sich auf ein Jahr von der „Vikariatsknechtschaft" befreit, um sich ganz seiner Kunst zu widmen, um seinen Willen zur Kunst in der Gestaltung einer Tragödie durchzusetzen, da erkennt er in schmerzlichster Klarheit die Grenzen seiner künstlerischen Kraft, in letzter Entsagung kehrt er zum Vikariat zurück — „mit Knirschen und Weinen kau ich an der alten Speise, die mich aufreiben muß" — um in ländlicher Stille durch die „größte Hingebung im Einfachen und Milden" treu und demütig seiner künstlerischen Aufgabe genug zu tun.

Gerade dieses freie Jahr hat seiner Lyrik eine Fülle edelster Lieder gebracht, an ihrer Spitze das Lied „Im Frühling", das für Mörikes Art vor allen bezeichnend ist:

Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel,
Die Wolke wird mein Flügel,
Ein Vogel fliegt mir voraus.
— Ach, sag mir, alleinzige Liebe,
Wo du bleibst, daß ich bei dir bliebe!
Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus.

Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen,
Sehnend,
Sich dehnend,
In Liebe und Hoffen.
Frühling, was bist du gewillt?
Wann werd ich gestillt?

Die Wolke seh' ich wandeln und den Fluß,
Es dringt der Sonne goldner Kuß

Mir tief bis ins Geblüt hinein;
Die Augen, wunderbar berauschet,
Tun, als schliefen sie ein,
Nur noch das Ohr dem Ton der Biene lauschet.

Ich denke dies und denke das,
Ich sehne mich und weiß nicht recht, nach was:
Halb ist es Lust, halb ist es Klage;
Mein Herz, o sage,
Was webst du für Erinnerung
In goldengrüner Zweige Dämmerung?
— Alte unnennbare Tage!

Das Lied verläßt die strophisch-gleiche Gliederung, es läßt den inneren Aufbau, die unaufhaltsame innere Steigerung des Goetheschen Gedichts, aber es ruht ebensowenig auf dem musikalischen Nebeneinander mancher Volkslieder oder Brentanoscher Gedichte. Aus einer ganz allgemeinen, schwebenden Stimmung, die Mörike im „Nolten" den „süßen Drang nach einem namenlosen Gute", nennt, „das ihn allenthalben aus den rührenden Gestalten der Natur so zärtlich anzulocken und doch wieder in eine unendliche Ferne sich ihm zu entziehen schien", heben sich die Strophen als selbständige, nur durch den Grundakkord zusammengehaltene Einzelteile. Das Gedicht Goethes, ja das lyrische Gedicht schlechtweg, erhielt seine zwingende Einheit durch die höchste Aktivität, dadurch, daß es die Welt, die Natur in das Ich hineinriß, daß es das Objekt auflöste im unergründlichen Selbstgefühl des Ich. Mörikes Gedicht ist ohne aktive Gewalt, ist ganz Eindruck und Empfänglichkeit, ist von einer femininen Empfindsamkeit. Wie der „luftgebornen Muse geheimnisvolles Saitenspiel", wie die Klänge einer Äolsharfe ist es, still und wartend und nachgiebig jeder Regung der blühenden Luft, jedem Mutwill des Frühlingswindes.

Es liegt ein unmittelbar Modernes in dieser nervösen Feinfühligkeit, in diesem reizbaren Stimmungswechsel, die sich bis zu überreizten Empfindungsmischungen steigern können. „Welche krankhafte Innigkeit" — schreibt Hugo Wolf über Verse des Dreiundzwanzigjährigen —, „welches wollüstige Behagen am Peinlichen spricht sich in den unnachahmlichen Versen aus:

Erinnrung reicht mit Lächeln die verbittert
Bis zur Betäubung süßen Zauberschalen:
So trink' ich gierig die entzückten Qualen.

Das ist mit Blut geschrieben."

Als Mörike sich 1829 mit Luise Rau, der Pfarrerstochter, verlobte, war es nicht heiße Leidenschaft, nicht flammendes Glücksverlangen, das ihn bestimmte. „Wie oft bedürfte ich Deiner beruhigenden Nähe“ — schreibt er der Braut —, „wenn ich mir selbst nicht genug bin, oder Deines stärkenden Anblicks, wenn irgendeine Kraft in mir erschlaffen will.“ Es war eine schützende, stützende Gefährtin, die er seinem Leben, seiner Lebensaufgabe wünschte, eine schlichte, lautere Natur, in der seine zerstreuten Stimmungen sich sammeln, eine freundliche erdennahe Kraft, in der seine Müdigkeiten überwinden konnten. Und im seligen Wähnen, diese Ergänzung gewonnen zu haben, entstehen die anmutzarten, mit sorgsamem Silberstift gezeichneten Liebesbriefe: „Die Liebe ist gleich unersättlich im Austeilen und Hinnehmen immer neuer Schwüre, und so wird es uns stets ein glückliches Bedürfnis bleiben, das alte „Wie lieb ich Dich!“, welches Dein letzter Brief, doppelt unterstrichen wiederholt, wechselseitig zu hören und hören zu lassen. Diese süße Wiederholung, worin man sich selber nie ein Genüge tut, gleicht fast einem lieblichen Spiele, das etwa darin bestünde, daß Du ein goldenes Gefäß mit köstlichem Wein in ein anderes gössest, damit ich den immer frischen Perlschaum schnell am Rande sauge, um sodann Dir wieder einzufüllen und so fort — ohne unsren Durst zu löschen und den Wundertrank zur Neige bringen zu können.“ Luise ahnte wenig von der demütigen Freude, von der hingebenden Sorgfalt, mit der solch ein Bild umrissen und liebevoll vollendet war. Der Künstler in Mörike war ihr ein Zufall, der Pfarrer und Bräutigam das Wesenhafte. Aber als die Vikariatszeit sich immer länger hinauszog, nicht ohne Verschulden Mörikes, da sah sie immer schärfer das Menschlich-Brüchige an Mörike, das Bürgerlich-Unzureichende und nicht das Künstlerisch-Vollendende, davor dies versank. In Unverständnis und Ungeduld zersetzte sich das Verhältnis. Die edeltiefen Sonette des Jahres 1830: „Zu viel — Am Walde — Nur zu! — An Luise — An die Geliebte“ sind Zeugnis des langen Traumes, den Mörike träumte.

Dann ward er Pfarrherr in Cleversulzbach. Mutter und Schwester zogen mit ihm und schützten ihn vor den kleinen täglichen Sorgen und Reizungen. In stiller Lieblichkeit, in freundlicher Milde lag das schwäbische Dorf, Hügelzüge mit Laub- und

Nadelholz, weite Ebenen mit saftigen Wiesen, ferne, rot verstreute Dörfer umgrenzten es. Hier wuchs Mörike zögernd in den Frieden der Natur, in die schlichte Menschlichkeit seiner pfarrherrlichen Aufgaben hinein. Die Unruhen lösten, Mensch und Künstler, Phantasie und Wirklichkeit durchdrangen sich. Ein Buch in der Tasche, durchschweifte er die nahen Hügel und Wälder, lagerte er sich unter dem blühenden Kirschbaum des Rebenhanges oder unter der einsamen Buche eines Waldverstecks. Seine Beziehungen zu den kleinen Leiden, Freuden und Pflichten seiner Bauern, verstärkten seine Liebe und Treue zum Nahen und Kleinen. In feinsinniger Beschaulichkeit, in liebender Genügsamkeit, in gütigem Humor gelingt es Mörike, manchen Tag zu einem reingestimmten Idyll zu formen.

Ihre künstlerische Verklärung finden diese Jahre in der Idylle vom alten Turmhahn, der köstlichsten unserer Dichtung. Sie umschließt die bunte, derbe Gegenständlichkeit Hans Sachsens, die Behaglichkeit des alten Voß, die Lebensehrfurcht und -freudigkeit des jungen Goethe und die leidgeläuterte Klarheit und Reinheit Mörikes. 1840 ist sie begonnen, 1852 fern von Cleversulzbach vollendet. Mörike, der im Gedicht sich selber bedeutet, „wie er mit Blicken steif ins Licht — Sinnt, prüfet jedes Worts Gewicht", konnte sich nicht genug tun in der charakteristischen Auswahl und Anordnung, in der sorgsam liebevollen Zeichnung, der farbenreichen Ausmalung, dem schön geschwungenen, altertümlichen Blatt- und Schnörkelwerk. Dieser alte, wohlverdiente Turmhahn, der 113 Jahre sein hohes Amt versah als Zierat und Wetterfahn, bis er schwarz für Alter zuletzt veracht und schmählich abgesetzt wurde, schildert uns die Welt, die er vom Kirchturm kennen und lieben lernte, Berg und Tal, Rebhügel und Wälder, Kirchhof, Steg und Brunnen, schildert uns den blütenüberstreuten Hofraum des Meister Hufschmied, der ihn um zween Batzen erstand, und das häusliche Idyll des Pfarrherrn, den es recht erbarmte über den alten Kirchendiener gut und der ihn auf das Säul- und Blumenwerk seines hochgetürmten Ofens pflanzte. Da ruht er nun aus in warmer Behaglichkeit und schaut und lebt die stillen Mühen und Tage seines Herrn.

Indes der Wächter elfe schreit.
Mein Herr denkt: Es ist Schlafenszeit,
Ruckt seinen Stuhl und nimmt das Licht;
Gut Nacht, Herr Pfarr! — Er hört es nicht.

Im Finstern wär' ich denn allein.
Das ist mir eben keine Pein.
Ich hör' in der Registratur
Erst eine Weil die Totenuhr,
Lache den Marder heimlich aus,
Der scharrt sich müd am Hühnerhaus;
Windweben um das Dächlein stieben;
Ich höre, wie im Wald da drüben —
Man heißet es im Vogeltrost —
Der grimmig Winter sich erbost,
Ein Eichlein spalt't jähling mit Knallen,
Eine Buche, daß die Täler schallen.
— Du meine Güt', da lobt man sich
So frommen Ofen dankbarlich!
Er wärmelt halt die Nacht so hin,
Es ist ein wahrer Segen drin —

Jetzt, denk' ich, sind wohl hie und dort
Spitzbuben aus auf Raub und Mord,
Denk', was eine schöne Sach es ist,
Brave Schloß und Riegel zu jeder Frist!
Was ich wollt' machen herentgegen,
Wenn ich eine Leiter hört anlegen;
Und sonst, was so Gedanken sind;
Ein warmes Schweißlein mir entrinnt.
Um Zwei, Gottlob, und um die Drei
Glänzet empor ein Hahnenschrei,
Um Fünfe mit der Morgenglocken,
Mein Herz sich hebet unerschrocken,
Ja voller Freuden auf es springt,
Als der Wächter endlich singt:
Wohlauf im Namen Jesu Christ!
Der helle Tag erschienen ist!

Neun Jahre dieses Friedens — dann mußte Mörike seiner bröckelnden Gesundheit willen das Pfarramt aufgeben. In Hall und Mergentheim sucht er Genesung und Ruhe. Inzwischen sind 1838 seine Gedichte in Cottas Verlag erschienen. Inzwischen hat er in der antiken Lyrik, in Catull, Tibull, Horaz und Theokrit eine Welt gefunden, die seiner Welt verwandt ist, in die er sich immer wieder verliert. In der Zartheit des Ausgangs, der hohen Bewußtheit und Grazie ihrer Formen, der beschaulichen Entrücktheit ihres Lebensgehalts findet er sich bejaht und bereichert. Jahre widmet er ihrer Übersetzung oder der Bearbeitung vorhandener Übersetzungen: Klassische Blumenlese 1840, Theokritos, Bion und Moschos 1855, Anakreon und die Anakreontischen Lieder 1864. Dieses Leben, Sich-Finden und -Darstellen in der Kunst der ausgehenden Antike hat Mörike in den Jahren der Krankheit und Zerrüttung oft die strenge Bewußtheit und Gehaltenheit gegeben, die Kraft, in der Welt der Kunst sich zu behaupten und zu vollenden, während sein Körper hinfälliger und bedürftiger wurde. Hexameter und Distichen, sowie seltene, Catull und Martial nachgebildete Maße, Idyllen, Episteln und Epigramme geben dieser klassischen Verbundenheit edle Gestalt. Theokrits humor- und liebevoll gebreitete Idyllen finden sich mit dem „Sichren Mann", mit der episch-geweiteten „Idylle vom Bodensee". Horazens Grazie und Schalkheit erneuert sich in der „Erbaulichen Betrachtung". An-

tiker Form sich nähernd, ganz im Geiste der griechischen Anthologie, ist die feinziselierte Medailleurkunst mancher Inschriften und Widmungen, vorzüglich:

Auf eine Lampe.

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
Die Decke des nun fast vergeßnen Lustgemachs.
Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand
Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflicht,
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
Wie reizend alles, lachend und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form —
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, edel scheint es in ihm selbst.

Das bedeutendste aber der antikisierenden Gedichte, in dem Anmut und Schicksal, Morgenglanz und Abendschwermut wundersam ineinander schimmern, sind die freien Rhythmen „Erinna an Sappho", das letzte der großen Gedichte. Und wohl drängt es uns, Mörike sein Wort an Nolten zuzurufen: „Du hast ein für allemal die Blume der Alten rein vom schön schlanken Stengel abgepflückt, sie blüht dir unverwelklich am Busen."

Die Tage des Menschen aber wurden immer dunkler. Wohl nimmt eine stille Ehe mit seinem Schützling Margarethe Späth ihn auf und gönnt ihm, zumal in seinen beiden Töchtern, ein wehmütiges Glück. Doch über seinen letzten Jahrzehnten steht das trübe Wort: „Kannst du es glauben, lieber Freund, daß ich hier noch wenig, im Grunde noch nie, was man vergnügt heißt, habe sein können? Wo in der Welt könnte ich auch dieses sein bei stündlichem Mangel an vollem Gesundheitsgefühl? Der Gram liegt überall im Hintergrund, und je lauter die Aufforderung zum Genuß in einem Kreis von Menschen an mich geht, um desto tiefer fühle ich, was mir fehlt." Und doch! und doch: „Die seltenen und geweihten Momente, wo der Mensch mit angehaltenem Atem auf den Grund der eigenen Seele niederschaut", ringen sich immer wieder durch. Immer wieder kommen Stunden, wo er wie einst von sich sagen kann: „So rein, so zärtlich, so kinderfroh kommt mir alles, komm ich mir selber vor", Stunden, in denen das Wort Noltens sich behauptet: „Wenn dem Künstler als Kind die Welt zur schönen Fabel ward, so wird sie's ihm in seinen glücklichsten Stun-

den auch noch als Mann sein, darum bleibt sie ihm von allen Seiten so neu, so lieblich befremdend". Aus seinem letzten, liebenswürdigsten Künstler- und Lebensbild, aus seiner Mozartnovelle, blinkt das Bekenntnis: „Die Erde ist wahrhaftig schön und keinem zu verdenken, wenn er so lang wie möglich darauf bleiben will." Und ergreifend mischt sich diese Lebensreinheit, -innigkeit und -dankbarkeit des Entsagenden und Leidenden mit den Symptomen seines Schicksals, seines Ausgangs und Verfalls in den Schilderungen, die uns Theodor Storm aus dem Jahre 1855 und Marie Kauffmann schon 1843 überliefern: „Er war damals erst 51 Jahre alt; in seinen Zügen aber war etwas Erschlafftes, um nicht zu sagen Verfallenes, das bei seinem lichtblonden Haar nur um so stärker hervortrat; zugleich ein fast kindlich zarter Ausdruck, als sei das Innerste dieses Mannes von dem Treiben der Welt noch unberührt geblieben." Und intimer und erschütternder zeichnet Frau Kauffmanns Brief den Neununddreißigjährigen: „Denk nur, ich hatte die Freude, den Eduard Mörike einen Tag und eine Nacht im Hause zu haben ... Er ließ uns tief in sein himmlisches Gemüt sehen: eine solche reine, kindliche, truglose Seele, ein solcher echter Dichter lebt nimmer auf der Welt. Wie er fort war, brachen wir beide, ich und Kauffmann, in Tränen aus. So arm von außen und so reich von innen zog er von dannen. Seine Schwester war bei ihm, das einzige, was er auf der Welt sein eigen nennt. Sein Äußeres ist sehr gealtert, keine Spur mehr von jenen jugendlichen Zügen, die sich mir so tief eingeprägt, die schönen, reinen Augen stehen öfters schief, die Haut im Gesicht ist schlaff und hängend, die Gestalt ohne alle Grazie, schlechtgemachte Kleider und doch so eine mächtig wirkende Gegenwart, daß ich immer noch ein Heimweh nach ihm habe. Es ist mir nicht anders, als sei ein Engel bei mir eingekehrt, und mit ihm haben mich alle verlassen."

LENAU

Fremd und finster tritt in den heimatstillen Kreis der Schwaben Nikolaus Lenau, Franz Nikolaus Niembsch Edler von Strehlenau (1802—1850). Dämonisch erschien er den Stuttgarter Freunden in seiner wilden Ruh- und Heimatlosigkeit, die ihn von Ungarn nach Schwaben, zu den Urwäldern und Wasserstürzen Amerikas und schließlich in unausgesetzten Eilfahrten zwischen Wien und Stuttgart hin und wider jagte. Uhland, Kerner, Mörike, Schwab waren wurzeltief ihrer Heimat entwachsen, waren — selbst der geistersüchtige Kerner — der volkshaften Wirklichkeit liebend nah geblieben. Aber gerade dieser Gegensatz ist es, der Lenau anzieht. Denn all seine Melancholie, sein Weltschmerz ist nichts anderes als das quälende Wertherproblem: die leidenschaftliche, wachsende Sehnsucht aus der unbestimmten, freien Innenwelt, dem Idealisch-Allgemeinen des Lebens in die bestimmte Einzelwirklichkeit — und doch das Zurückschaudern vor ihr aus der „Zärtlichkeit des Gemüts, welches weiß, daß im Bestimmten es sich mit der Endlichkeit einläßt, sich eine Schranke setzt und die Unendlichkeit aufgibt: es will aber nicht der Totalität entsagen, die es beabsichtigt.“ (Hegel.) Es ist das Problem, das einem jeden gesetzt ist, wenn er aus der freien Innerlichkeit, der ideellen Allgemeinheit des Jünglingslebens in die handelnde Bestimmtheit der Mannesjahre übergeht — ein Problem, das sich dem Volks-, Gesellschafts- und Familien-Verbundenen meist unmerkbar löst, da ihm die Idee schon in Sitte, Bildung und Religion bestimmt entgegentrat, das aber um so schmerzlich-schwieriger wird, je mehr sein Träger sich aus aller überlieferten Bestimmtheit der Lebens- und Weltanschauung, der Sitte und des Berufs in die restlos freie Ungebundenheit und ideelle Ganzheit des inneren Lebens verloren hat. Seine Einbildungskraft wird, je leidenschaftlicher sie ist, desto ruhloser vor der strengen Entsagung zurückschrecken, ihr Leben im Ganzen, im Idealisch-Allgemeinen zunächst preiszugeben, um sich erst an ein Einzelnes, Endlich-Beschränktes handelnd zu binden, um erst durch die Fülle des Einzelnen und Wirklichen hindurch den Weg zum Ganzen zurückzugewinnen. Nie ist dieser Zwiespalt ergreifender durch-

litten, dieser Kampf verzweifelter gekämpft worden, als im Leben und Dichten Nikolaus Lenaus. An immer neuen Stellen sucht er aus der gepeitschten Unrast, der dämonisch wachsenden Angst und Einsamkeit seines Innern in die Wirklichkeit durchzubrechen, um sich immer neu von der Härte und Enge des Wirklichen zurückgeworfen zu fühlen. In der typischen Reinheit und Größe dieses Lebenskampfes liegt die Bedeutung Lenaus; in ihr wurzelt die Dauer seiner Dichtungen, die einzeln und für sich meist unvollkommen und wenig selbständig sind.

Lenaus Vater, ein kühner und eleganter Reiteroffizier, übernahm nach seiner Heirat den Posten eines Kameralsekretärs. So gering dessen Einkommen war — Leichtsinn und Leidenschaft rissen ihn zu Abenteuern und Ausschweifungen. Seine unbezähmbare Spielwut hatte das väterliche Erbteil der Frau bald vergeudet, Schulden auf Schulden gehäuft, und als die Frau, Nikolaus unter dem Herzen, einst dem Gatten nachreiste, der nicht wiederkehrte, überraschte sie ihn unter seinen Dirnen und Spießgesellen. Diesem zerrüttenden Auftritt folgten neue und schrecklichere; rücksichtslose Auseinandersetzungen verstörten die Kindheit des Knaben und vernichteten den ersten Wurzelboden, der ihm Schutz und Halt geboten hätte: die Familie, die Festigkeit und Pflicht ererbter Umgangs- und Lebensformen. 1807 stirbt der Vater, und die Mutter, in leidenschaftlich trotziger Liebe, sucht mit der Hände Arbeit für die Erziehung der Kinder, ihren einzigen, eifersüchtig gewahrten Lebensbesitz, zu sorgen. Um ihretwillen heiratet sie 1811 aufs neue, einen Arzt, der ebenso gutmütig wie belanglos ist. Pest, Tokay und wieder Pest werden die ersten Studienorte des Knaben, zu denen die Mutter in opferndem Liebeswillen übersiedelt, während der neue Gatte auf eine Praxis wartet. Mit Stricken für die Monturkommission fristet sie den Aufenthalt. Lenau schwelgte in Ritter-, Räuber-, Mord- und Gespenstergeschichten und verlor sich an Klopstock, Hölty, Bürger, Jacobi. In Pest wohnte sein Onkel, der Husar Mihitsch, der ihm Voltaires Briefwechsel mit Friedrich dem Großen vorlas, die Ideen der Aufklärung mit ihm diskutierte und ihn mitten in der Nacht oft weckte: „Niklas, schläfst du?“ — „Nein, Herr Onkel.“ — „Es gibt doch keinen Gott!“ sagte er dann lateinisch. Auch die religiösen Formen Lenaus sind früh zersetzt worden. Endlich

nehmen sich die begüterten Großeltern in Wien der Erziehung Lenaus an. 1819 tritt er dort in den vorgeschriebenen Kursus der Philosophie ein, flieht im Zwiespalt mit der Großmutter nach Preßburg, dort die ungarischen Rechte zu studieren, einigt sich schließlich mit der Widerstrebenden auf Landwirtschaft, die er in Ungarisch-Altenburg studieren soll, taucht aber ein Jahr später wieder in Wien auf, um nun doch Philosophie, dann deutsches Recht, dann Medizin zu studieren. Ein Studiengenosse schildert ihn, wie er beim Studium der Physiologie einmal grimmig vom Buch aufsprang und rief: „Was ist das für eine Wissenschaft, wo es immer heißt: das ist noch nicht klar, oder: über diesen Punkt sind die Meinungen geteilt usw. Ist das Wissen, ist das Können? Ich will Licht, Klarheit, Wissen?“ Es ist der jähe Wille zum Absoluten, der Lenau unbefriedigt von Wissenschaft zu Wissenschaft forttreibt. Er mag sich nicht im einzelnen beengen, verwirren, verstricken, er stellt an jede Wissenschaft die unbedingte Frage und stürmt enttäuscht und sehnend weiter, wenn ihm nicht sofort die Antwort wird.

Blickt mein Geist im Wissensdrange
Durch ein Fenster in die Welt,
O, dann paßt er auch nicht lange,
Sieht er drinnen nichts erhellt;

Und er guckt zu einem andern
In die finstre Welt hinein;
Muß von hier auch weiter wandern,
Nirgends auch nur Lampenschein!

So wird sein leidenschaftlicher, sprunghafter Intellekt bei seinen Versuchen in die Wirklichkeit durchzubrechen, aus der idealischen Allgemeinheit seines Innern in die Bestimmtheit von Tat und Beruf einzugehen, schon in den Voraussetzungen zurückgeworfen und wieder zurückgeworfen, und wird des Vordringens müde. Als nach einem Jahr die Großmutter stirbt, und ihr Erbe Lenau in eine freiere Lage setzt, bricht er sein Studium ab.

Noch wunder und zerbrochener wird zur selben Zeit sein Gefühl zurückgejagt, das sich in die Wirklichkeit vorgewagt hatte. Alle dunkle Leidenschaft, alle heiße Sinnlichkeit, die ihm von seinem Volke, seinen Eltern überkommen war, hatte sich in der heimatlosen Unrast und Erregung seiner jungen Jahre im Übermaß einer verwilderten Phantasie gehäuft und gehäuft, fiebernd vor Begier, endlich ihre Spannungen lösend in die Wirklichkeit zu leiten. Die Spannungen waren zu ungeheuer, um suchen, warten und prüfen zu können. Und so

entluden sie sich in ein armseliges Stück Außenwelt, das dem wilden Reichtum dieser Innenwelt nicht entfernt begegnen konnte: das fünfzehnjährige, uneheliche Kind einer Frau aus dem Volke wurde Lenaus erste Liebe, ein Wesen, das weder an Gemüt noch Bildung das übliche leichte „Verhältnis" überragte. Mutter und Tochter lebten fast ganz auf Lenaus Kosten. Ihm aber schien es Erlösung, seine Sinnlichkeit ward frei, und seine Phantasie überblühte und überwucherte Herz und Wesen der Geliebten. „Freund! ich liebe! Einem armen, vaterlosen, verlaßnen Mädchen von 15 Jahren, ohne eigentliche Bildung, aber mit Anlagen, die sie der schönsten Bildung fähig machen, schenkte ich mein Herz, mit dem festen Entschlusse, es nicht wieder zurückzunehmen, wenn sie es in der Folge so zu schätzen weiß wie jetzt." Sie gebar ein Töchterchen, aber schon zwang die Wirklichkeit ihn zu Zweifeln, ob er der Vater sei. Erinnerung und Gegenwart zersetzten sich, unrein und qualvoll schleppte sich das Verhältnis noch ein Jahr hin und endete damit, daß sich Berta einem Reicheren, einem griechischen Handelsmann anschloß. „Das schöne Gewebe meiner Freuden hat einen gewaltigen Riß bekommen, und der Riß zeigt mir da einen nackten Fels, wo die güldne Phantasie ein Blumenbeet sah."

Die Hoffnung, eine arge Dirne,
Verbuhlte mir den Augenblick,
Bestahl mit frecher Lügenstirne
Mein junges Leben um sein Glück.

Nun ist's vorüber; in den Tagen,
Als ihr Betrug ins Herz mir schnitt,
Hab' ich das süße Kind erschlagen,
Und mit dem Leben bin ich quitt.

Nicht mehr zum Lustschloß umgelogen,
Scheint mir die Erde, was sie ist:
Ein schwankes Zelt, das wir bezogen
— Tod habe Dank! — auf kurze Frist.

Zu lange doch dünkt mir das Brüten
Hier unter diesem schwanken Zelt!
Ergreif es Sturm, mit deinem Wüten,
Und streu die Lappen in die Welt!

Je rückhaltloser er alle Träume und Leidenschaften hingegeben hatte, desto tiefer und unheilbarer waren Zorn, Enttäuschung und Melancholie. „Einmal bis ins Mark verletzte Seelen bleiben empfindlich auf immer — eine flüchtige Erinnerung, und die Brust ist in Aufruhr. Solche Seelen sind wie die Luft auf sehr hohen Bergen. Man darf da, wie die Bergbewohner sagen, kein Steinchen hinabwerfen, sonst steigen sogleich Nebel auf."

Auf allen Linien war Lenau bei seinem Vorstoß in die Außen-

welt, die Welt der Taten und Gestalten zurückgeschlagen. Was blieb ihm übrig, da er in keine bestimmte Form eingehen konnte, als sich selbst in schöpferischer Freiheit die Formen zu schaffen, als aus Heimatlosigkeit, aus Notwehr Schöpfer, Dichter zu werden! Er sah sich fremd und verstoßen im wirklichen Leben: „Was mich betrifft, so hab ich mich in Wien, überhaupt in der Welt noch nicht eingebürgert; ich komme mir vor wie ein Schlüssel, der in kein Schloß paßt." — Aber es gab eine Welt, deren freier Schöpfer, deren Gott er war: die Welt seiner Dichtung, sie war ihm Heimat — „dann wieder wie ein wahrer Himmelsschlüssel, nämlich dann, wenn ich ein Gedicht gemacht, das mich, auf Augenblicke wenigstens, unter die Götter versetzt. Ich glaube fürs praktische Leben nicht viel zu taugen, und hierbei tröstet mich bloß der Gedanke, daß schon Seneka einen Unterschied machte zwischen Menschen der Kontemplation und der Praxis und beiderlei achtete." Eine unendliche Dankbarkeit überkommt ihn, Erlösung und Freude, die Dankbarkeit des Gottes, der einsam über dem Chaos schwebte und in seiner Schöpfung staunend sich wiederfindet: er wird sein Leben geben für seine Geschöpfe: „Künstlerische Ausbildung ist mein höchster Lebenszweck, alle Kräfte meines Geistes, das Glück meines Gemütes betracht ich als Mittel dazu. Erinnerst Du Dich an das Gedicht von Chamisso, wo der Maler einen Jüngling ans Kreuz nagelt, um ein Bild vom Todesschmerze zu haben? Ich will mich selber ans Kreuz schlagen, wenn's nur ein gutes Gedicht gibt."

In erschütterndem Aufschrei gibt er seinem Schmerz um die Geliebte, die zertretene Liebe, um den Verrat der Welt Gestalt. Was hält noch stand, wo diese Schwüre logen? Gott, Welt, Unsterblichkeit schwanken, taumeln und versinken, und nur die Vergänglichkeit, das Chaos dunkelt und dauert:

> Es braust in meines Herzens wildem Takt,
> Vergänglichkeit, dein lauter Katarakt!
> Wenn ich dem Strome zu entfliehen meine,
> Aufblickend zu der Sterne hellem Scheine,
> Aufsehnend mich mit zitterndem Verlangen,
> Daß rettend meinen Geist sie einst empfangen:
> Ich habe mich getäuscht! ich seh' erbleichen
> Die Sterne selbst und zitternd rückwärts weichen;
> Sie hören, wie die Woge braust, sie ahnen,
> Daß sie nicht sicher sind auf ihren Bahnen;

Sie schauen, wie es wächst das grause Meer,
Und fürchten wohl: — mir sagt's ihr zitternd Blinken —
Einst wird vom raschen Flug ihr strahlend Heer,
Ein müdes Schwalbenvolk heruntersinken.
Dann brütet auf dem Ozean die Nacht — — —

Immer sind es letzte Bilder, äußerste Gegensätze, zu denen Lenaus dichterische Phantasie vorstürmt. Auch sie vermag sich im einzelnen nicht zu beruhigen — wenn sie die Natur ihrer Subjektivierung unterwirft, so ist es die chaotische, ungebundene, unermeßliche Natur: die ungarische Heide, die österreichischen Alpen, das Meer. „Das sind die zwei Hauptmomente der Natur, die mich gebildet haben: dies Atlantische Meer und die Österreichischen Alpen." Es ist die Natur, die der ungeformten, dunkelwogenden Innenwelt des Dichters entspricht. Und wie ein Wettern und Blitzen ist es, wenn beide ineinanderstürzen: wie Funken sprühen die Bilder, zuweilen in dämonischer Helligkeit, zuweilen dumpf und unsicher verleuchtend. Der Augenblick entscheidet. Was nicht in der ersten Glut aufflammt, bleibt dunkel. Künstlerische Besinnung, Ordnung und Durchbildung, müh- und liebevolle Einzelarbeit, die asketische Geduld des Stils kennt Lenau nicht. Für die Klarheit, Schönheit und Gliederung muß die Wucht der Gebärde, die Leidenschaft des Entwurfs eintreten. So können großartige, visionäre Bilder entstehen, wie die Zeilen der Gewitternacht:

Als wie ein schwarzer Aar, des Flügel Feuer fingen,
So schlägt die schwarze Nacht die feuervollen Schwingen

oder die Schilderung des Ewigen Juden:

Der Alte blickt aus dichten Augenbrauen,
Die Föhrenbüscheln, glutversengten, gleichen;
Der Urkalk rings scheint mit dem starren, bleichen
Antlitz des Manns aus einem Stück gehauen

oder ein Gedicht wie „Himmelstrauer", das die Fülle der Bilder zur Folge zwingt, das mit der eigenen ruhlos-müden Melancholie den Himmel überdunkelt:

Am Himmelsantlitz wandelt ein Gedanke,
Die düstre Wolke dort, so bang, so schwer;
Wie auf dem Lager sich der Seelenkranke,
Wirft sich der Strauch im Winde hin und her.

Vom Himmel tönt ein schwermutmattes Grollen,
Die dunkle Wimper blinzet manchesmal,
— So blinzen Augen, wenn sie weinen wollen —
Und aus der Wimper zuckt ein schwacher Strahl.

Nun schleichen aus dem Meere kühle Schauer
Und leise Nebel übers Heideland;
Der Himmel ließ, nachsinnend seiner Trauer,
Die Sonne lässig fallen aus der Hand.

Unvergleichlich ist die Kühnheit des Anfangs- und Schlußbildes, sie haben in ihrem Pathos jene große, edel-bewußte Gebärde, die dem deutschen Blute fremd ist und dem Ungarn in Lenau zugute kommt. Nur noch einmal gelingt es ihm, die unermeßliche Schwermut seines Wesens also zwingend herauszustellen und diesmal nicht in einzelnen Gebärden, sondern im objektiven, vollendeten Landschaftsbilde:

Die Lüfte rasten auf der weiten Heide,
Die Disteln sind so regungslos zu schauen,
So starr, als wären sie aus Stein gehauen,
Bis sie der Wandrer streift mit seinem Kleide.

Und Erd und Himmel haben keine Scheide,
In Eins gefallen sind die nebelgrauen,
Zwei Freunden gleich, die sich ihr Leid vertrauen,
Und mein und dein vergessen traurig beide.

Nun plötzlich wankt die Distel hin und wieder,
Und heftig rauschend bricht der Regen nieder,
Wie laute Antwort auf ein stummes Fragen.

Der Wandrer hört den Regen niederbrausen,
Er hört die windgepeitschte Distel sausen,
Und eine Wehmut fühlt er, nicht zu sagen.

Aber eine solche Notwendigkeit und Einheit der Bilder ist äußerst selten in Lenaus Gedichten, außer den wenigen reinen Naturstimmungen nur in den Heimatbildern „Der Heideschenke“, der „Werbung“ und vor allem den „Drei Zigeunern“. Meistens steht ein zwingendes Bild zwischen vielen zufälligen und überlieferten, meistens eine persönliche, durchgebildete Strophe zwischen ungeformten und überflüssigen. Und mehr noch als um die Bilder steht es so um die Ideen. Aus der wogenden Unruhe seiner Stimmungen ist Lenau nie zur Bestimmtheit der Ideen, zu einer sicheren persönlichen Weltanschauung durchgedrungen. Der Pantheismus des „Faust“ zerbricht in einen christlichen Schluß, das starre Christentum im „Savonorola“ wird an dichterischem Mitempfinden von der Darstellung des Heidentums übertroffen, und erst in den „Albigensern“ findet er seine persönliche Form, die Widerspruch, Unruhe und Unsicherheit seines Wesens auf-

nimmt, da sie den Zweifel selber zum Helden der Dichtung macht: „Der Held des Gedichtes ist der Zweifel, der von Innozenz blutig gejagte und in Ketten geschlagene, den aber eben das Klirren seiner Ketten und deren harter Druck nicht einschlafen ließen.“ — — —

Aus der Enttäuschung und Friedlosigkeit der Wissenschaften, aus dem verzweifelten Zusammenbruch seines Liebestraums drängte es Lenau wie in einem wahnsinnigen Gedanken an Flucht: Irgendwohin, wo man sich nicht am harten Außen blutig stieß, wo Weite, Chaos, Freiheit war! Ins Ursprüngliche, Ungeformte, ihm Verwandte! Amerika steht vor ihm auf, die neue Welt, die unermeßliche und noch formlose. Dort ist Heimat für ihn, dort will er sich ankaufen, reisen, in gleichartiger Natur seine Natur gestalten und vollenden. „Ich brauche Amerika zu meiner Ausbildung. Dort will ich meine Phantasie in die Schule — die Urwälder — schicken.“ „Den Niagara will ich rauschen hören und Niagaralieder singen. Das gehört notwendig zu meiner Ausbildung. Meine Poesie lebt und webt in der Natur, und in Amerika ist die Natur schöner, gewaltiger als in Europa. Ein ungeheurer Vorrat der herrlichsten Bilder erwartet mich dort, eine Fülle göttlicher Auftritte, die noch daliegt jungfräulich und unberührt wie der Boden der Urwälder. Ich verspreche mir eine wunderbare Wirkung davon auf mein Gemüt.“ Notwendig folgt in Amerika selbst die Enttäuschung. Auch dieses Chaos ist Einzel-Wirklichkeit, davor die Phantasie verblutet, auch diese Weiten sind gemessen und umgrenzt in der Gegenwart. Wieder fühlt sich Lenau unbefriedigt, enttäuscht, in sich zurückgeworfen. „Bruder, diese Amerikaner sind himmelanstinkende Krämerseelen. Tot für alles geistige Leben, mausetot. Die Nachtigall hat recht, daß sie bei diesen Wichten nicht einkehrt. . . . Die Natur ist entsetzlich matt. . . . Sie hat kein Gemüt und keine Phantasie. . . . Was wir Vaterland nennen, ist hier bloß eine Vermögensassekuranz.“ In den Meeres-, den Niagara-, den Urwald- und Indianergedichten finden die Stimmungen der Reise wenig zwingende Gestalt. Aber vollendet spricht die grenzenlose Schwermut der Enttäuschung, die Weltverlassenheit Lenaus aus dem „Blockhaus“. Müdgeritten auf langer Tagesreise durch die hohen Wälder ist er in eine einsame Blockhütte zur Nacht gekehrt und sitzt allein am schwelenden Feuer, seinen Gedanken überlassen:

Traurig ward mir da und finster zu Mut,
Scheiter und Scheiter warf ich in die Glut;
Mir erschien die bewegte Menschengeschichte
In des Kummers zweifelflackerndem Lichte:
„Diese Stämme verbrennen hier am Herde,
Auf ein kurzes Stündlein mich warm zu halten,
Der ich bald doch werde müssen erkalten,
Der ich selber zu Asche sinken werde.
Gibt es vielleicht gar keine Einsamkeit?
Bin ich selber nur ein verbrennend Scheit?
Und wie ich mich wärme am Eichenstamme,
Wärmt sich vielleicht ein unsichtbarer Gast
Heimlich an meiner zehrenden Lebensflamme,
Schürend und fachend meine Gedankenhast?"
Also führt' ich mit mir ein wirres Plaudern;
(Hoffnungsloser Kummer ist ein Phantast)
Und ich blickte mich um — und mußte schaudern.

Als Lenau von Amerika zurückkam, erwartete ihn sein Schicksal: seine Liebe zu Sophie Löwenthal. Schon vor der Reise war er aufs neue entzündet gewesen: zu Lotte Gmelin, der die „Schilflieder" zugehören. Aber er hatte sich gefürchtet, diese Liebe in die Wirklichkeit hinauszutragen. Die Stuttgarter Freunde hofften und rieten ihm, in Lottens Unschuld seinen Frieden zu gründen. Er aber wußte, daß ihm dieser Frieden versagt war: „Ich halte mich für eine fatale Abnormität der Menschennatur." „Mich regiert eine Gravitation nach dem Unglück." „Mir wird oft so schwer, als ob ich einen Toten in mir herumtrüge." „Ja, Bruder, ich trage ein ganzes Nest voll junger Gespenster in mir herum; wenn das Nest einmal ausfliegt und um mich herumschwärmt, wie im Frühling die erwachten Fledermäuse um den hohlen Eichenbaum, worin sie den Winter über gesteckt — —" Die Gewißheit seines Schicksals hatte sich ihm begründet. Aus dem grauenhaften Sturm seines Lebens schreit es seiner träumenden Sehnsucht entgegen: „Heißer Narr, wohin? Verzeuch! — Deine Braut heißt Qual, den Segen — Spricht das Unglück über euch!" Und er selber ruft der Geliebten die Warnung zu:

Meine Freuden starben mir
In der Brust, bestürmt, gespalten,
An den Bahren können wir
Nur mit Grauen Hochzeit halten.

Ein zu trüber Lebensgang
Führte mich an steile Ränder,
Kind, mir würde um dich bang,
Flieh, es krachen die Geländer!

Sophie Löwenthal war verheiratet, war ihrer ganzen Natur gemäß nicht groß und wahr genug, die einmal bestehende

8*

Lebensform zu zerbrechen, ob sich auch ein neuer Inhalt gefunden. Hier brauchte Lenau weder sich noch sie zu warnen, er hatte keine Enttäuschung zu fürchten, die Wirklichkeit war und blieb ihm verschlossen, hier konnte seine Phantasie, seine Leidenschaft, sein sehnsüchtiger Glaube sich steigern und steigern, ohne von der ernüchternden Enge und Härte des Wirklichen zurückgewiesen zu werden — nur aus ihm selber konnte die Vernichtung wachsen. Er hatte die einzige Liebe, ja die einzige Beziehung zum Leben, zur Welt gefunden, die seiner Natur dauernd möglich und notwendig war. „Du bist der Herzpunkt der ganzen Welt für mich. Tot und faul ist alles ohne dich." „Nur bei dir gehöre ich dem Leben an." „Mein Schmerz um dich ist absolut, da gibt's keinen Trost, das ist hin, du bist nicht mein Weib, das ist eine rechte, tiefe, ehrliche Wunde, die blutet fort, solange noch ein Blut in mir geht. Ein untröstbarer Kummer ist aber deiner und meiner Natur angemessen, wir mußten darein verfallen." „Neulich sprach ich zu dir: ‚Gib mich frei', doch war es mir nicht ernst damit. Wenn ich mir selbst sage: mach dich frei, ist es auch Wind damit. Mag es immerhin unweise sein, daß ich alles auf dich beziehe, ich bekenn es doch mit Freuden, daß mir die Welt ohne dich auseinanderfiele." Aber wenngleich gerade in der Unmöglichkeit ihrer Verwirklichung die Dauer dieser Liebe wurzelte, so durfte doch Lenau nie zu diesem Bewußtsein kommen, seine einsame, ruhlose Innenwelt mußte an dieser Verwirklichung als ihrer einzigen Lebensmöglichkeit festhalten, sie unaufhörlich fordern. Und so wirft er sich zwischen den Visionen seiner Einbildungskraft, dieser imaginären Gestalt Sophiens, die alles aufsaugt, Leben, Dichten und Religion, und der unerbittlichen Wirklichkeit fiebernd hin und wider zehn Jahre lang. „So treibt mich die Liebe von einer Raserei zur andern, von der zügellosesten Freude zu verzweifeltem Unmut. Warum? — Weil ich am Ziel der höchsten, so lang und heiß ersehnten Wonne immer wieder umkehren muß; weil die Sehnsucht nie gestillt wird, wird sie irr und wild und verkehrt sich in Verzweiflung." Wenn die Spannungen zu wild, die Schmerzen unerträglich werden, dann flieht er in jähen Eilfahrten nach Schwaben in den Frieden, die Freundschaft, die Bewunderung der Stuttgarter Freunde. „Mein Hypochonder regt sich wieder, ich muß bald reisen, hinter dem Eilwagen wird dieser Hund zurückbleiben."

Nur in einem ist für ihn Frieden, Ruhe, Erlösung: in der Musik. In dieser Kunst, deren Reich nicht von dieser Welt ist, die ebensowohl vor wie über aller Erscheinung ist, entspannt sich seine Phantasie, endet sein Kampf und Zwiespalt um das Wirkliche, hier ist eine höhere Wirklichkeit, in der alles Einheit, Freiheit und Liebe ist. Hier ist die heilige Nacht, die er vorgeahnt in den Versen:

Weil' auf mir du dunkles Auge,
Übe deine ganze Macht,
Ernste, milde, träumerische,
Unergründlich süße Nacht.

Nimm mit deinem Zauberdunkel
Diese Welt von hinnen mir,
Daß du über meinem Leben
Einsam schwebest für und für.

Beethoven ist es, der ihm diese Welt erschließt, Beethoven, „in dem wir das Höchste der neuern Kunst zu verehren haben", „der göttliche Beethoven, der auf mich wirkt wie kein Geist auf Erden, selbst den großen Briten nicht ausgenommen". Und zumal der letzte, mystisch-dionysisch gewaltigste Beethoven ist es, der ihm Freiheit, Allheit, Erlösung schenkt. Zu einer Zeit, wo fast niemand diese Werke verstand, wo man Beethovens Alterstaubheit für dies Unverständnis verantwortlich machte, schreibt Lenau trunken: „Neulich habe ich einige von den sogenannten ‚verrückten' Quartetten Beethovens gehört. Das eine nennen lahme Philister gar ‚Teufelsquartett'. Wenn das der Teufel gemacht, so bin ich sein auf ewig. Es hat Stellen, bei denen mir fast das Herz gesprungen wäre. Kennen Sie nicht jene süße Verzweiflung, in die uns Beethoven reißt? Mit jedem solchen Tonstück geht mir ein Stück Leben davon. O, es ist ein köstliches Gefühl, wenn einem so das Leben verklingt." Als die Neunte Symphonie gespielt wurde, von der selbst der musikalische Grillparzer sagte: „Es ist konfuses Zeug", da jubelt Lenau: „Ich habe, was mich sehr freute, gleich bei der ersten Probe der Neunten Symphonie jeden Gedanken fassen und verfolgen können. Es sind lauter ewige Gedanken, lauter ewige Formen. Die Aufführung — war vielleicht die größte, die schönste Stunde meines Lebens." Und von einer Fidelio-Aufführung bekennt er: „Da war ich wieder von einem Sturme der Empfindungen ergriffen und auf zwei Stunden ganz gewiß der Glücklichste auf Erden. Wenn ich an solche Genüsse zurückdenke, so vergeht mir der Mut, mit dem Schicksal zu rechten." Auf seinem einsamen Zimmer steht neben einem ausgestopften Geier und einem Totenschädel, den Symbolen sei-

ner Melancholie, die Büste Beethovens, das Symbol der Erlösung:

Kämpfen lern' ich ohne hassen,
Glühend lieben und entsagen,
Und des Todes Wonneschauer,
Wenn Beethovens Lieder klagen;

Wenn sie jubeln, Leben schmetternd,
Daß die tiefsten Gräber klüften,
Und ein dionysisch Taumeln
Rauschet über allen Grüften.

Wenn sie zürnen, hör' ich rasseln
Menschenwillens heil'ge Speere,
Und besiegt zum Abgrund, heulend,
Flüchten die Dämonenheere.

Lenau spielte selber die Gitarre und die Geige, „eine echte Joseph Guarnerius, eines der besten Instrumente in Wien", auf ihr spielte er sich die unerträglichsten Spannungen von der Seele, auf ihr floh er aus Zwiespalt und Verzweiflung in das Reich der Freiheit und Versöhnung. Erschütternd war der Eindruck, wenn er in erregten Stunden auf seiner Geige phantasierte: „Auf dem Stuhl hingesunken" — so erzählt der Musiker Schmid vom Spiel eines Herbstabends —, „horchte ich den magischen Tönen, die aus dem nächtlichen Dunkel herausklangen, so zauberhaft und dabei so wehmütig und tief ergreifend. Ein prophetischer Geist war über den Spieler gekommen und belebte seinen Bogen. Sein eigenes Los und das Schicksal seines Volkes malte er in Tönen. . . . In jedem Tone lag der Ausdruck des Schmerzes, der bald in den wehmütigen Klängen des Lassan wie in stillem Jammer fortweinte, bald wieder im raschen Frissen [den beiden Tempi des ungarischen Csardas] wild aufschrie. Ich weiß nicht, wie lange Lenau gespielt, plötzlich aber verstummten die Klänge; eine tiefe Totenstille trat darauf ein. Ich griff mich bis zur Türe fort, und kam, mir unbewußt wie, mit nassen Wangen auf die Straße. Es war mir, als hätte Lenau die ganze Welt des Schmerzes, die auf seiner Seele lastete, in seinen Tönen auf die meine gewälzt." Und ein ausgezeichneter Virtuose namens Keller brach bei Lenaus Spiel in die Worte aus: „Herr Jesus, was wäre aus Ihnen geworden, wenn Sie die Geige zum Fach genommen hätten!" Aber Lenaus Spiel war Natur, Phantasie, Improvisation, das wilde Zigeunerspiel seiner Heimat, das er in so manchem Lied verherrlicht hat.

Eine Flucht in die Musik war es auch, als er sich der berühmten dramatischen Sängerin Karoline Unger vermählen wollte.

„Sie ließ in ihrem Gesange ein singendes Gewitter von Leidenschaft auf mein Herz los. Sogleich erkannte ich, daß ich in einen Sturm gerate; ich kämpfte und rang gegen die Macht ihrer Töne ... umsonst.“ „Die Sängerin ging weit über jede Einzelheit hinaus, und ich hörte in ihren leidenschaftlichen Klagen, in ihrem Aufschrei der Verzweiflung das ganze tragische Schicksal der Menschheit rufen, die ganze Welt des Glücks auseinanderbrechen und das Herz der Menschheit zerreißen.“ „Ich war viel mit Karolinen zusammen, sie fühlte sich mir verwandt wie eine Wetterwolke der andern.“ Als hinter dem Spiel die Wirklichkeit aufsteht, hinter der berühmten, hinreißenden Virtuosin der unwahre, komödiantenhafte Mensch, da schreckt und flüchtet Lenau in seine qualvolle, schicksalbestimmte Liebe zu Sophie zurück.

Aber die wilden Leiden dieser Liebe wachsen, die Spannungen werden unerträglich. Noch einen letzten, verzweifelten Versuch macht er, das Gewebe dieser Liebe zu zerreißen und in die Wirklichkeit durchzubrechen: in seiner Verlobung mit Marie Behrends.

Drei Dinge hätt ich gern vollbracht:
Gestanden einmal in der Schlacht,
Ein holdes Weib als Braut umschlungen,
Ein Söhnlein froh im Arm geschwungen.

Er sieht seine Freunde, seine Schwester, seine Geliebte selbst im Frieden der Gattung, im Glück der Familie. Er will teilhaben, Frieden haben, Ruhe haben: „O Ruhe, wie sehne ich mich nach dir! Matt bin ich, wie ich's noch nie gewesen, müd bin ich, als brauchte ich Jahrhunderte, um mich auszuschlafen.“ An der Table d'hote zu Baden-Baden lernt er Marie Behrends kennen, eine warme, klare, einfache Natur. Und in wenig Tagen hat er sich ihr verbunden. „Deine Begegnung war der letzte Versuch, die letzte Anfrage des Schicksals oder vielmehr Gottes an mich, ob ich noch vor meinem Tode zur Versöhnung und zum Heile gelangen wolle? Aus Deinen lieben Augen leuchtete mir die entscheidende Frage in die innerste Seele, und ich sprach ein herzhaftes: Ja!“ In angstvoller Hast will er jetzt sein Leben zusammenraffen, ordnen und festigen. Er schließt einen Lebensvertrag mit Cotta, er reist und sorgt um gesicherte ökonomische Grundlagen für Ehe und Haus. Aber die unbarmherzige Wirklichkeit versagt sich ihm wie-

der, zum letzten Male peitscht sie ihn zurück. „Durch das angelegentliche praktische Trachten der letzten Zeit, das ich meiner Natur beständig gewaltsam abnötigen mußte, fühl ich mich im Innersten erschöpft und verletzt. Mir ist, als sei ich unter den Pöbel geraten. Mein Genius, der bisher so frei gelebt, wird mißmutig und fragt mich, ob ich ihn als Knecht verdingen wolle." Und als er Sophie, der er alles verheimlicht hat, endlich vor Augen tritt, da starrt aus diesen Augen sein unwandelbares Schicksal: „Niembsch, ist es wahr, was die Zeitungen von Ihnen melden?" „Ja — doch wenn Sie's wünschen, verheirate ich mich nicht; ich erschieße mich dann aber auch." Die letzte vergebliche, verzweifelte, die Todesflucht vor dem Schicksal beginnt: in zwei Monaten durchrast er 644 Stunden im Postwagen.

Geh weiter: überall grüßt dich Verderben
In der Geschöpfe langen, dunklen Gassen.
Siehst hier und dort sie aus den Hütten schauen,
Dann schlagen sie vor dir die Fenster zu,
Die Hütten stürzen, und du fühlst ein Grauen.

Im September 1844 wird seine rechte Gesichtshälfte durch einen Schlaganfall gelähmt: „Ich erschien mir wie ein vom Tode Bezeichneter; dieser hatte seine Hand an mich gelegt, wie der Förster im Walde diejenigen Bäume anhaut und zeichnet, die bald gefällt werden sollen." Dann bricht er zusammen.

PLATEN

Im Januar 1824 äußert sich Goethe über seine dichterische Entwicklung in ihrem Verhältnis zur deutschen Literatur seiner Jugend: „Ich konnte mich sehr bald mit dem Vorhandenen abfinden" — sagt er zu Eckermann —, „es konnte mir nicht lange imponieren und mich nicht mehr festhalten. Ich ließ die deutsche Literatur und das Studium derselben sehr bald hinter mir und wandte mich zum Leben und zur Produktion. So nach und nach vorschreitend, ging ich in meiner natürlichen Entwicklung fort und bildete mich nach und nach zu den Produktionen heran, die mir von Epoche zu Epoche gelangen. Und meine Idee vom Vortrefflichen war auf jeder meiner Lebens- und Entwicklungsstufen nie viel größer, als was ich auf jeder Stufe zu machen imstande war." Und wieder nach einigen

Wochen erklärt er: „Ich freue mich, daß ich jetzt nicht achtzehn Jahre alt bin. Als ich achtzehn war, war Deutschland auch erst achtzehn . . . ich danke dem Himmel, daß ich jetzt in dieser durchaus gemachten Zeit nicht jung bin." „Gemacht" war die Zeit nicht etwa in ihren sozialen und politischen Aufgaben, in ihrem Verfassungs- und Staatenleben, „gemacht" war sie in ihren geistigen, literarischen und philosophischen Forderungen. Das war das Zwiespältige und Gefahrvolle für die damals heranwachsende Jugend Deutschlands, daß sich eine Geisteskultur von äußerster Tiefe und Weite, von Weltbedeutung vollendet hatte, die auch nicht entfernt durch eine entsprechende politische Wirklichkeit getragen wurde. Die großen Vorklassiker, Goethe, Schiller und die Romantiker hatten in wenigen Jahrzehnten nicht nur eine deutsche Dichtung von ungeahnter Gewalt und Mannigfaltigkeit ins Leben gerufen, sie hatten auch die dichterischen Gipfelwerke fast aller Völker und Zeiten in Übersetzungen und Untersuchungen der deutschen Literatur zu eigen gemacht. In doppeltem Sinne war die deutsche Literatur zur Weltliteratur geworden. Inmitten einer solchen Literatur und Philosophie wuchs August Graf von Platen (1796—1835) auf. Frühzeitig ahnte und erfuhr er eine ideelle Welt von allumfassender Gewalt und Vollendung. Frühzeitig erfuhr er die politische in ihrer schwankenden Zufälligkeit, ihrer partikularistischen Kleinlichkeit. Mit reizbarer Empfänglichkeit, mit leidenschaftlicher Einbildungskraft, mit schöpferischem Willen drang er in die Welt der Dichtung vor, des Zeitlich-Niederen nicht achtend, stets zu den Weltengipfeln. Mußte ihm nicht von ihnen aus die soziale und politische Wirklichkeit klein und verächtlich, mußte ihm nicht der Wert der Wirklichkeit überhaupt fraglich werden? Es gab keinen Zusammenhang zwischen seiner ungeheuren Welt der Kunst, die das höchste Leben aller Jahrhunderte umfaßte, und dem Leben seiner zeitlichen Einzelwirklichkeit. Hatte es je einen solchen Zusammenhang gegeben? Gewiß, im griechischen Altertum waren Kunst und Leben eins gewesen. Dies um ihn aber war ein Volk, „bei dem es keine öffentliche Stimme, keinen Wetteifer der Künstler und kein Band zwischen Kunst und Staat gibt". Und — grotesk genug — bald maßte eben diese politische Unzulänglichkeit sich die Alleinherrschaft an, bald gab ein dürftiger Liberalismus zu verstehen, „daß per-

sönliche Freiheit mehr wert sei als Poesie", bald wagte er, „den Gedanken der Entbehrlichkeit aller Kunst auszusprechen". Was blieb dem wahren Künstler, als früh und scharf zwischen beiden Wirklichkeiten zu scheiden, dieser anmaßenden Welt des Zufälligen und Bedürftigen und seiner höheren Wirklichkeit, der Kunst, der Vollendung! „Sein Zeitalter und er scheiden sich feindlich ab." Wer wahrhaft Bürger der einen Welt zu werden gedachte, konnte der andern nicht angehören, mußte verzichten auf ihre Freuden und Leiden und Lebensgüter, mußte in ernstem, entsagendem, unablässigem Ringen das Bürgerrecht der zeitlosen, der Welt der Kunst zu erwerben suchen.

Und wenn ich näher jenes Leben prüfe,
Das vielen wie ein Wonnetaumel schwindet
Erscheint mir's seelenlos und ohne Tiefe.

Drum selig, wer sich eine Zuflucht gründet
Im Land des Traums, am delphischen Parnasse,
Wohin der Weg nicht ohne Müh sich windet.

Und sei's auch, daß die Pierin mich hasse,
Mir weigernd ihre köstlicheren Gaben:
Ich bin beglückt, da ich sie lieb und fasse;

Ich bin beglückt, da sie mich schon den Knaben,
An sich gelockt, die Kindheit zu verschönen;
Sie soll die letzten Atemzüge haben!

Mit zehn Jahren wurde Platen — der kostenlosen Erziehung halber — in das Kadettenkorps nach München geschickt. „Um Soldaten nach der jetzigen Ansicht zu bilden, nämlich Sklaven, die sich alle Tyrannei gefallen lassen, in der Hoffnung, selbst einmal zu tyrannisieren, war unsere Einrichtung angemessen. Der Befehl war die Tugend, der wir nachstrebten. Es galt weder Recht noch Unrecht, nur Gehorsam und Widersetzlichkeit. . . . Alles Nachdenken suchte man zu hintertreiben, indem man uns keine Zeit ließ. Auf schöne Gefühle suchte man ein lächerliches Licht zu werfen, überhaupt auf alles Große und Rührende, den Nutzen sollten wir als das höchste erkennen. . . . Als man gehört hatte, daß ich Verse machte, wurde es mir unaufhörlich vorgeworfen, als wenn es ein Verbrechen wäre." Immer unerträglicher wurde Platen das Leben in der Anstalt: „Ist das ein Leben für Menschen" — schreibt er im dritten Jahr —, „jeder Hund, jede Katze, ja jeder gemeine Soldat hat es besser wie wir." Das Leben in der Welt der Dichtung

schützte und wappnete ihn. Schon in seinem siebenten Jahre hatte er „ein Schäferspiel in ungebundener Rede“ geschrieben, sowie „Komödien in Knittelversen, darin es wimmelte von Feen, Hexen, Nixen und Zauberern“. Als Kadett fand er sich mit befreundeten Zöglingen zu gemeinsamer dichterischer Lektüre: „Wir lasen Schillers lyrische Gedichte zusammen, die mich wunderbar begeisterten.“ Und deutlicher und bewußter tritt er durch sie aus der Enge seiner Wirklichkeit in die freie Weite der dichterischen Welt: „Ich fühlte ein neues Leben in meiner Brust. Es schien mir, als dehne sich ein neues, unabsehliches Land vor mir aus“ — ein Land, dem allein er angehörte, darin er schaffend sich die Heimat erringen sollte: Land, „das ich mir bebauen und befruchten sollte. So brachte ich denn zuerst eine Reihe von lyrischen Produktionen zu Papier“. „Ich schrieb damals so ziemlich alles, Novellen, Komödien, Schauspiele.“

Nach vier Jahren (1816) wurde Platen in das königliche Pageninstitut aufgenommen; die drückende Strenge ließ nach, nicht aber die Unbefriedigung, mit der sein Geist auch hier umsonst nach dem Großen, Vollkommenen, Welterfüllenden suchte. Auch dieser Wirklichkeit blieb er fremd. In den seltsamsten Phantasien traten die Sonderlichkeiten seines Wesens hervor, so daß er wegen seines „ziemlich exzentrischen Aussehens während der Pagenzeit ohne Umschweife der Narr hieß“. Was tat es ihm! Mit dem hohen Ernst seines Wesens beginnt er schon jetzt, all sein Tun und Lassen durch die Welt der Dichtung zu bestimmen, in die Welt der Dichtung zu erheben. Was er 1828 an Schelling schreibt, tritt jetzt in sein Bewußtsein: „Mein ganzes Bestreben ging immer dahin, mich zu dem auszubilden, wozu mich die Natur bestimmt zu haben scheint. Denn eigentlich nur meine poetische Existenz interessiert mich, Leben und Tod sind mir vollkommen gleichgültig.“ „Nie“ — berichtet ein jüngerer Page — „sah ich ihn müßig, nie an unseren Spielen teilnehmen, er las immer, und zwar immer nur mit der Feder in der Hand. Abends von acht bis neun Uhr hatten wir Rekreationsstunde, wobei durcheinander musiziert, getollt, mitunter auch gerauft wurde. Und während dieses höllischen Lärms saß Platen an seinem Studierpulte und trug mit eiserner Konsequenz sein Tagebuch ein.“ Schon jetzt hatte er erkannt, daß es zwischen der Welt seiner Wirklichkeit und

seiner Dichtung keinen Zusammenhang gebe, daß kein Weg führe von der einen zur anderen, daß er der einen entsagen müsse, um die andere zu besitzen, daß aber, je ungeheurer, je zeitlos vollendeter die ideelle Welt war, die sich ihm auftat, desto aufreibender und leidvoller die Würde errungen sein wolle, an ihr teilzunehmen. „Das Genie ist angeboren und geht dem Leben voraus; die Kunst muß gelernt werden und ist die höchste Aufgabe des Lebens für den, der Genie besitzt."

Rücksichten auf seine dichterische Entwicklung sind es, die ihn Anfang 1813 bestimmen, trotz Abratens seiner Freunde und zur Überraschung seiner Mutter, in die Armee einzutreten: „Es sind Motive, welche nicht von dem Wesen des Soldatenstandes hergenommen sind, die mich bestimmen, sondern solche, die durchaus den Poeten betreffen: Die viele Muße, die ich mir verspreche, die Hoffnung, die Welt zu sehen, der Aufenthalt in der Hauptstadt, die mir unter anderen Vorteilen besonders eine große Bibliothek bietet." Im März 1814 rückte er als Unterleutnant bei der Truppe ein. Aber bald genug erfuhr er, daß militärische Dienstjahre eine künstlerische Entwicklung schwerlich fördern. Seine Umgebung stieß ihn zurück, die „zügellose Unsittlichkeit" der Offizierskreise entsetzte ihn: „Die Motive, welche alle jene bewogen, diesen Stand zu ergreifen, sind weit verschieden von den meinigen. Wir können nicht übereinstimmen. Genuß ist die Triebfeder ihrer Handlungen; Zoten sind meist die Würzen ihrer Reden. Bordellschöne gelten ihnen mehr als die sinnigen Musen, die Würfel mehr als das Saitenspiel, das Bierglas mehr als die Hippokrene." Auch der Dienst erfüllte ihn nicht, er findet ihn „viel zu mechanisch, um ihn einen handelnden Beruf zu nennen", mißmutig klagt er über „das beständige Exerzieren, das gänzlich meine Studien hemmte", häufige Lässigkeiten mußte er mit häufigen Disziplinarstrafen büßen. Sein Oberst gibt ihm „harte und spitzige Reden, daß ich nicht für einen Soldaten gemacht sei, daß er andere Maßregeln ergreifen müsse". Napoleons Flucht von Elba schien sein Geschick in ein großes Zeitenschicksal hineinzureißen. Aber die Entscheidungsschlacht bei Waterloo war längst geschlagen, als Platen das Feindesland zu Gesicht bekam. Nach einem längeren Aufenthalt in der Rheingegend war seine Truppe bis Nitry vormarschiert, rastete dort zwei Monate und kehrte dann in die Heimat zurück. Wäh-

rend des ganzen Aufenthaltes in Frankreich, während der zwecklosen Kriegsmärsche lebte Platen „wieder ganz der Poesie“. Fremder und fremder wird ihm seine Umgebung: „Ich liebe niemand von allen, die mich umgeben. Die Menschen behagen mir immer weniger. Ich hasse ihre gemeinen Leidenschaften, ihre tierischen Begierden, ihre zunehmende Verderbtheit.“ Mit der einsamen Scharfsichtigkeit des Künstlers steht er abseits: „Ich betrachte alles, ich beobachte die Menschen und ihre Werke, aber ich lebe nicht mehr mit ihnen; ich stehe im Parterre statt auf der Bühne.“ „Weniger denken und mehr handeln“, riet ihm ein Kamerad. Er ahnte nicht, wie unermüdlich Platen schuf und handelte, aber in einer höheren Wirklichkeit, die allein er anerkannte. Neben seiner unablässigen Lektüre gehen seine Sprachstudien, seine Übersetzungen, seine eigenen, lyrischen, epischen, dramatischen Pläne und Schöpfungen:

Gesteh ich dir's, daß ich, mich still bemühend
Um höhres Ziel, der großen Welt entrinne,
Für Einsamkeit und Wissenschaft erglühend:

Daß ich, wiewohl der Jugend Flaum am Kinne
Von Fest und Spiel und fröhlichen Gelagen
Der Mitgenossen weggewandt die Sinne!

Sie lernten früh dem nichtgen Rausch entsagen;

O könntest du, der Ferne, mich erblicken,
Zufrieden hausend in verschwiegner Zelle,
Um mich die Musen, die mich still beglücken.

Tasso, Milton, Pope, Goethe feiert er, und jetzt ist es, daß er der Muse gelobt: „Sie soll die letzten Atemzüge haben!“ Aber bald fühlt er sich durch die Forderungen des Dienstes empfindlich gehemmt, seine Studien leiden, seine Schöpfungen stocken, der Widerspruch zwischen seiner wahren und empirischen Wirklichkeit zerreibt ihn, Gedanken an Selbstmord werden wach: „Ich wollte leben, wenn ich leben könnte; aber dies elende Dahinschleppen ist nicht Leben zu nennen, es ist ein tödliches Leben.“ Eine Urlaubsreise in die Schweiz befreit und stärkt ihn. Aber: „Wie werde ich jene Ketten wieder tragen können, und was werde ich nicht leiden!“ Er faßt den Plan, nach Amerika auszuwandern, Sprachmeister in Philadelphia zu werden. Er spielt mit dem Gedanken, eines der edleren Handwerke zu erlernen „und so mein Leben stille hinzubringen und

in Stille zu beschließen". Endlich im Dezember 1817 kehrt sich sein Schicksal: „Ich hoffe, den Dienst und seine unglückseligen Beschäftigungen zu verlassen, um einige Jahre dem Studium ganz zu leben und mich zu meinem wahren Berufe, zu meiner Lebensbestimmung vorzubereiten." Der König bewilligte Urlaub und Studiengelder. Anderthalb Jahre hält ihn nun Würzburg, fast acht Jahre Erlangen. Sein berufliches Studium, die Jurisprudenz, fesselt ihn wenig, schon im ersten Jahre schreibt er, er „denke daran, das Forstfach zu ergreifen". „Jeder Beruf" — hatte er kurz vorher dem Freunde geäußert — „sei geeignet, die lebendige Individualität zu ersticken." Rückhaltlos will er sich seiner zeitlosen Welt überantworten. Im Februar 1820 muß er von der Jurisprudenz gestehen, „daß ich sie gänzlich beiseite geworfen habe". Nur den Natur- und Geschichtswissenschaften und seinen poetischen Studien will er sich künftig widmen, „um lieber ein ganzer Mensch zu werden, sollte mir's auch in Zukunft schlecht gehen, als ein halber zu sein. . . . Ich will dem Staate sehr gern dienen, sobald er mir eine Stelle anweist, die meinen Talenten angemessen; wo nicht, so will ich lieber betteln als meine Individualität aufopfern."

Und so lebt er denn sein Leben, seine edlere Wirklichkeit. „Ich freue mich meines Zimmers und der Anordnung meiner Bibliothek, die einen guten Eindruck macht gegenüber den Fenstern, und die ich derart vervollständigt habe, daß mir fast kein poetisches Genie mehr fehlt, weder des alten noch des neuen Europa." „Ich schätze mich selig, daß die Musen mein Leben beblümen. Nicht durch die eigenen Dichtungen, die sie mir schenken — denn noch bin ich weit von meinem Ideal weg — aber durch die Lektüre der Dichter. Welch einen reinen Genuß verschafft sie mir nicht, wie verschönt sie meine Jugend, was macht sie mich nicht alles vergessen! Wie sehr bin ich nicht der Vorsehung deshalb verpflichtet für diese unendliche Neigung, für die Meisterwerke der Poesie, für dies Feenleben im wirklichen eingepuppt, für dies feine Ohr gegen die Schönheit der Verse. Was kümmern mich nun die bunten, die anderen Freuden, von denen meine Jugend nichts weiß? An jedem Tage, an dem ich ein schönes Gedicht las, konnte ich da nicht getrost sagen: Vixi?" So lebt er über dem niederen Dunst seiner Zeit auf den klaren Weltenhöhen der Kunst. Ho-

mer, Äschylus, Sophokles, Euripides, Aristophanes, Pindar, Anakreon, Horaz, Theokrit, Cervantes, Calderon, Camoens, Dante, Petrarka, Tasso, Ariost, Shakespeare, Milton, Pope, Corneille, Klopstock, Goethe, Schiller, die Romantiker: in allen liest er, lebt er, erlebt er die Welt. Bald neigt er mehr zu diesem, bald zu jenem Lande und Genius, mehr zu den alten oder den Spaniern und Italienern, zur klassischen oder romantischen Dichtung. Übersetzungen genügen ihm nicht, unmittelbar und ganz will er jede Dichtung erleben, und so erlernt er eine Sprache nach der anderen. Bis zu seinem dreißigsten Jahre beherrscht er das Lateinische, Griechische, Französische, Italienische, Spanische, Portugiesische, Englische, Schwedische, Dänische, Holländische, Tschechische und Persische. Um sich Richardsons arabisch-persisch-englisches Wörterbuch anschaffen zu können, lebt er Monate nur von Tee und Brot. In immer neuen Übersetzungen bemächtigt er sich der dichterischen Formen des Auslandes. Und aus Übersetzungen trägt er sie auf eigene Schöpfungen über. Früh schon hat er Oden, Sonette, Stanzen, Terzinen, Redondillen, Assonanzen, Ghaselen und Kassiden gebildet. Unermüdlich arbeitet er daran, Sprache und Form zu durchdringen und frei zu beherrschen. Goethe hatte in den „Venezianischen Epigrammen" vom Deutschen gesagt: „Eine Kunst nur treibt er, und will sie nicht lernen, die Dichtkunst." Da Platen 1816 diesen Vorwurf gelesen, hatte er gelobt: „Künftig will ich mit äußerster Strenge bei meinen Arbeiten zu Werke gehen, und auch nicht eine Zeile niederschreiben, die nicht mit erträglichem Vers und Reim einen erträglichen Gedanken verbindet." Und zu Ende des Erlanger Aufenthaltes schreibt er: „Nur derjenige, der Form und Sprache vollkommen überwunden hat, darf behaupten, daß er durch und durch Künstler sei." „Alles Stümperhafte ist individuell, und bei jeder Stümperhaftigkeit im einzelnen eines Kunstwerks tritt das Individuum hervor. Die Vollendung der Form hingegen ist die höchste Selbstverleugnung des Künstlers."

Aber bei aller Weltenweite dieses Lebens, aller „freudigen Demut" seines Schaffens drängten doch Tag und Gegenwart zu blutnah und gebieterisch, als daß er sich nicht oftmals nach dem unmittelbaren Leben, der greifbaren Wirklichkeit verzehrend gesehnt hätte: „Lektüre und ewig Lektüre! Es scheint fast, ich lebe nur, um zu lesen, oder ich lebe nicht einmal,

sondern ich lese nur." Und seine Sehnsucht hatte sich früh bestimmt: In der handelnden Wirklichkeit, im gesellschaftlichen und politischen Leben der Zeit war sie fremd und heimatlos, nirgend war dort Größe und Vollkommenheit, alles war eng und bedürftig. In einem aber war der Abglanz, die Gegenwart jener höheren, künstlerischen, heimatlichen Welt, in einem, Göttlich-Unmittelbaren, in dem die Kunst aller Zeiten es gefunden und gefeiert hatte: in der menschlichen Gestalt. Wie Michelangelo durfte Platen bekennen: „Mir zeigt sich Gott (ihm sei gedankt!) nur immer — In irgendwelcher schönen Erdenhülle." Schon in früher Jugend erzitterte sein Herz, wenn ihm die Schönheit aus einer Gestalt, einem Antlitz entgegenleuchtete. Mit dem Sokrates des „Phaidros" hätte er von sich sprechen können: „So oft ein Mensch ein irdisch Schönes hier erblickt, so erinnert er sich der wahren Schönheit, und es wachsen ihm die Flügel, und er möchte auffliegen wieder zu ihr.... Der Ungeweihte oder der Verdorbene wird nicht leicht zum Anblick der Schönheit selbst gebracht, wenn er ihr irdisches Abbild sieht. Er ist blind und weiß nicht zu verehren. Dem Vergnügen ergeben, befolgt er das Gesetz der vierfüßigen Tiere und zeugt Kinder, ja, er scheut nicht die Unzucht und ist ohne Scham vor seinen widernatürlichen Begierden. Wenn aber der Geweihte, einer von jenen, die da oben viel geschaut haben, ein gottgleiches Antlitz, das jene große Schönheit spiegelt, oder die schöne Gestalt eines Körpers erblickt, bebt er auf, und eine heilige Angst fällt über ihn wie damals; dann erst sieht er hin und verehrt den Jüngling wie einen Gott; ja, wenn er nicht den Schein des Narren meiden wollte, würde er dem Geliebten opfern — gleich wie vor einer Bildsäule, gleich wie einem Gotte." Und mit dem Sokrates des „Phaidros" hätte er die Unrast und Qual seiner göttlich-menschlichen Liebe also zeichnen dürfen: „Da nun Freude und Leiden in ihr gemischt sind, wird die Seele sich selbst fremd und unheimlich und rast hilflos und kann bei Nacht nicht schlafen und hat nirgends am Tage Ruhe, und sehnsüchtig eilt sie dorthin, wo sie den erblicken zu können glaubt, der die Schönheit hat."

„Ich glaubte" — bekennt der Sechzehnjährige —, „daß der beschränkte Geist einer Frau (Weiber sah ich keine, als jene affektierte Klasse, die nach Hofe kam) nicht fähig wäre, mich lange zu fesseln. Ich glaubte, daß sich bei einem Gegenstande

der Neigung meines eigenen Geschlechts treue Freundschaft und reine Liebe eng vereinigen ließen, während bei Weibern, die Liebe immer mit Begierde vermischt sei." Und Rückert erklärt der Fünfundzwanzigjährige: „Die Liebe zu einem Weibe, wenn sie glücklich ist und der Vereinigung nichts im Wege steht, ist gleichwohl einem Stufenwechsel der Jahreszeiten unterworfen, hat ihren Sommer und Winter. Die Liebe zu einem schönen Freunde, nie gestört durch Begierde, nie gestört durch Befriedigung, erscheint mehr als beständiger Frühling. Es ist reine Begeisterung für die schöne Form."

Wie sollte nicht er, der Liebhaber aller schönen Formen, den die Schönheit eines Verses beseligen, die Vollendung eines Gedichtes berauschen konnte, auflodern, wenn sie im Leben ihm entgegentrat.

> Nicht aus Begier und aus Genuß gewoben
> War unsre Liebe, nicht in Staub versunken;
> Nur deiner Schönheit bebt' ich wonnetrunken,
> Und gütig warst du, gleich den Engeln oben.
>
> Du hattest mich zu dir emporgehoben,
> In deinem Auge schwamm ein lichter Funken,
> Der Farben schuf, den Pinsel drein zu tunken,
> Den reine Dichterhände Gott geloben.

Aber die Wirklichkeit täuschte, die Natur log! Sie schuf Formen, denen kein Gehalt entsprach, Schönheit des Körpers, die nicht des schönen Geistes Ausdruck war. Wieder und wieder sah sich seine Liebe von der Natur verraten, beschmutzt, in den Staub erniedert. „Ich lernte ihn kennen und konnte nicht mehr achten, was ich liebte. . . . Seine Sitten sind äußerst verderbt, seine Gespräche roh und flach; er ist gefühllos wie ein Stein und hat keinen Begriff von Liebe und Freundschaft."

Und selbst, wenn — im seltenen Falle — die Natur ihm Wahrheit bot, wenn der schönen Form des Geliebten die schöne Seele entsprach, und wenn ihre Flammen sich entgegenwehten, so drängte über das schönheitsklare Glück der geistigen Erfüllung die dunkle Sinnlichkeit und brachte Unruhe, Qual und Schrecken. Seine Sinne waren zu arm, zu einsam in der Welt des Wirklichen, um nicht am Einzigen, das er bejahte, teilhaben, um nicht endlich einmal besitzen zu wollen. Und sein Geist erschauderte vor dieser Erkenntnis, vor dem „Zwitterhaften" dieser Gefühle und rang und verzweifelte. „Ohne alle

Sinnlichkeit kann keine Liebe sein. Aber niemals und auf keine Weise hat mir Frederigo gemein-sinnliche Triebe erweckt. Aber wenn es bei anderen so weit mit mir kommen sollte! O, dann verschlinge mich eher der Abgrund. Ich würde verloren sein. Ich würde mich elend in mir selbst verzehren, ich würde nie zu meinem Zwecke gelangen und würde auch schaudern, ihn zu erreichen. Wie sehr schon eine edle Liebe an den Rand des Verderbens und der Verzweiflung führen kann, weiß ich; aber wie fürchterlich eine sinnliche Glut den ganzen Menschen zerstören muß, das erfuhr ich nicht; aber ich habe davon eine grausame Ahnung. Es gibt so viel in der Welt, was mich wünschen macht, daß ich niemals geboren wäre."

Der größere Teil der „Tagebücher" ist erfüllt von diesen Enttäuschungen, Ängsten und Kämpfen. Der größere Teil der Jugendgedichte ist erfüllt von der Sehnsucht, dem Zittern, dem Rausch des Schönheitliebenden, von Unwahrhaftigkeit und Trug der Natur, von sinnlichem Aufruhr und geistiger Bändigung, von Schmerz, Ekel und Einsamkeit. In erschütterndem Aufsturm steigt, schwillt und dunkelt der Wirbel dieser Leiden aus dem Sonett des Dreißigjährigen:

Es sei gesegnet, wer die Welt verachtet,
Denn falscher ist sie, als es Worte malen:
Sie sammelt grausam unsren Schmerz in Schalen
Und reicht zum Trunk sie, wenn wir halb verschmachtet.

Mir, den als Werkzeug immer sie betrachtet,
Mir preßt Gesang sie aus mit tausend Qualen,
Läßt ihn vielleicht durch ferne Zeiten strahlen,
Ich aber werd' als Opfertier geschlachtet.

O ihr, die ihr beneidetet mein Leben
Und meinen glücklichen Beruf erhobet,
Wie könnt in Irrtum ihr so lange schweben?

Hätt' ich nicht jedes Gift der Welt erprobet,
Nie hätt' ich ganz dem Himmel mich ergeben
Und nie vollendet, was ihr liebt und lobet.

Für Platens dichterische Entwickelung ist es innerst bezeichnend, daß seine ganze reife Lyrik sich in große formale Gruppen zusammenschließen läßt. Neben den Balladen, die sich zeitlich zerstreuen und deren bedeutsame Stücke „Der Pilgrim vor St. Just" und „Klagelied Kaiser Otto des Dritten" vierzehn Jahre trennen, sind es die noch jugendlichen, selten zwingenden Redondillen (die spanische Strophenform, in der zwei

Reimzeilen von zwei anderen umschränkt werden), die Ghaselen, die Sonette, die Oden und die Festgesänge, die wesentlich Platens Lyrik umfassen und die in ihren höchsten Schöpfungen zeitlich aufeinander folgen. Immer strenger, verhaltener, edelbewußter werden die Rhythmen, zu immer einsameren, reineren Höhen der Form steigt aus den Niederungen der Zeit der unbefriedigte Geist des Dichters.

Im Januar 1821 entstanden unter der Einwirkung persischer Dichter die ersten Ghaselen, die in drei Wochen auf sechzehn, in weiteren fünf Tagen auf fünfunddreißig anwuchsen. Anfang April liegt die erste Sammlung von dreißig Nummern im Druck vor. Ende Mai schon bietet Platen weitere dreißig Brockhaus in Leipzig an, die dort unter dem Titel „Lyrische Blätter" erscheinen, Ende Oktober ist eine dritte stärkere Ghaselenreihe „Der Spiegel des Hafis" abgeschlossen. Der Oktober des nächsten Jahres verdeutscht fünfzig Ghaselen des Hafis, und im September 1823 erscheint die letzte Sammlung von fünfzig Gedichten, die „Neuen Ghaselen".

Goethe hatte im „Westöstlichen Divan" die Welt des Ostens erschlossen, aber er hatte sie, wie alles, nur aufgenommen, soweit er sich in ihr fand, soweit sie Dasein seiner ungemessenen Seele war, auf eine Nachbildung der orientalischen Formen hatte er bewußt verzichtet, auch von ihnen hatte er nur so viel übernommen, als ihm wesensgemäß war. Platen fühlt sich durch die Form ergriffen, der Gehalt, den er hineingießt, ist unbestimmt und wechselnd. In der ersten Sammlung ist er wesentlich religiös-spekulativ, die Mystik östlicher Dichter, Nisamis, Saadis, Hafis' verbindet sich ihm mit biblischen oder Schellingschen Vorstellungen, in den „Lyrischen Blättern" findet die romantisch-christliche Mystik geschlosseneren, bei der philosophisch-systematischen Untauglichkeit Platens selten zwingenden Ausdruck, im „Spiegel des Hafis" überwiegen „ganz im Geiste des Hafis" unter dem Einfluß der Freundschaft mit Bülow durchaus die Liebesgedichte; der Rausch des Weines und der Liebe, das Wunder der Schönheit, in dem alle Rätsel des Alls sich lösen, werden flammend besungen, der Freund wird zum schönen Schenken des Hafis, der den Wein kredenzt, dessen Kuß beglückt. Mehr als in den ersten Sammlungen sind die Bilder in Kühnheit und Überschwang der Welt des Ostens entnommen. Allah, Muhamed, Koran und

9*

Moschee, der asketische Sofi, die Huris des Paradieses erscheinen; Turban, Baldachin und Teppich, Städte wie Bochara und Samarkand wecken orientalische Vorstellungen. Die unmittelbaren Verdeutschungen des Hafis im Folgejahr bringen diese Orientalisierung des Gehaltes zum Abschluß. Und die „Neuen Ghaselen" des Jahres 1823 sind, wie er dem Freunde berichtet, nicht nur gediegener, gedankenreicher und formvollendeter, sondern auch „entblößt von orientalischen Anspielungen", „gewissermaßen meine ersten Ghaselen". „Der Orient ist abgetan — nun seht die Form als unser an", heißt der Vorspruch der Sammlung. Es sind persönliche Offenbarungen, vor allem Freundschafts- und Liebeserlebnisse, die in der Ghaselenform ihre persönliche Gestalt verlangen.

Friedrich Rückert (1788—1866) ist es, der die Ghaselenform als erster in Deutschland eingeführt hat. Seine Paraphrasen von Gedichten aus dem Divan des persischen Mystikers Mewlana Dschelaleddin Rumi entstanden im Sommer 1819 und erschienen im Herbste 1820 in Cottas „Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1821". Im August 1820 hat Platen Rückert in Ebern besucht, über allerlei Persisches und auch die deutschen Ghaselen Rückerts Andeutungen erhalten. Und gewiß ist das Erscheinen der Ghaselen nicht ohne Eindruck auf ihn geblieben, wenngleich seine ersten Ghaselen unmittelbar unter dem Einfluß des Persischen schon vor ihre Lektüre fallen; die „Lyrischen Blätter" sind „dem Dichter Friedrich Rückert" gewidmet. Aber Rückert war keine schöpferische, sondern eine Virtuosennatur. Wo es ihm obliegt, vorhandene Dichtungen nachzuerleben und zu erneuern, in seinen Übersetzungen, ist er von ungewöhnlicher Leichtigkeit, Lebendigkeit und Beweglichkeit der Sprache und des Rhythmus. Die „Makamen des Hariri" sind eine glänzende Leistung. Sobald er aber diese Fähigkeiten nicht vorhandenen Formen und Stoffen eingießt, sondern schöpferisch frei verwenden will, fließen sie ins Formenlose. Seine „Geharnischten Sonette" bringen die allgemeinen Erregungen der Freiheitskriege in unpersönliche und unvollendete Form, seine einundsiebzig Sonette des Amaryllis-Zyklus beweisen, wie man die Form des Sonetts mißbrauchen kann, und die haltlose Fülle des „Liebesfrühlings" zeigt eine künstlerische Gewissenlosigkeit, die gerade im Angesichte Platens doppelten Schrekken erregt. So sind denn auch Rückerts Ghaselen nur in seinen

Übersetzungen, nicht aber in seinen eigenen Versuchen, den „Östlichen Rosen“ von wirklicher Bedeutung. Ihm war die „freudige Demut“ die lange Selbstverleugnung fremd, in der Platen unermüdlich mit der Form des Ghaseles rang, um sie aus einer übernommenen schließlich zu einer persönlichen und deutschen zu machen.

Jede Form ist Ausdruck inneren Lebens, die Form der Ghasele ist der Ausdruck orientalischen Lebens- und Weltgefühls. Das aber steht in urgründigem Gegensatz zu dem unsren, insofern uns die Gestalt, ihm das Gestaltlose Wunsch und Ziel ist. Die Persönlichkeit, die in der Forderung der persönlichen Unsterblichkeit noch ins Jenseits hinausgetragen wird, ist die Idee des Westens. Selbst in seiner Mystik erwächst erst aus dem Selbstbewußtsein das Allbewußtsein, erst aus dem Sich-Gewinnen des Individuums sein Sich-Verlieren. So stellt die westliche Kunst die Persönlichkeit in den Mittelpunkt, ihre Gestaltung und Vollendung, ihren Sieg oder Untergang. Die Lyrik ist der unmittelbare Ausdruck dieses Ringens und Werdens, sie ist die geläuterte Form des Subjekts. Jedes Gedicht fast spiegelt den inneren Formungsprozeß der Persönlichkeit in einem Einzelbilde wider. So ist der Grundbau des Gedichtes Einheit, Ordnung und Entwicklung: organische Gestaltung. Das Gestaltlose aber, das Unpersönliche, das dem Orient Wunsch und Idee ist, bedarf einer Form, der diese persönliche Einheit und Ordnung fremd ist, die im parallelen Nebeneinander, im Wellen-Auf und -Ab der Bilder und Reflexionen den Ausdruck des Unendlichen, Unbewußten gibt. Ein echtes Beispiel dieser Form ist die Ghasele, die ohne Einheit und Aufbau, im parallelen Nebeneinander ihrer Glieder, nur durch die Einheit des immergleichen Reimes gebunden wird. In der Vorrede zu seinen Hafis-Übersetzungen zeichnet Platen selber diesen Charakter: „Überdies bildet jedes Distichon einer Ghasele durchaus einen Gedanken für sich; es hängt mit dem Ganzen bloß durch die allgemeine Stimmung zusammen, die darüber verbreitet ist, und durch den Gang des Reimes. Denn da die lyrische Poesie überhaupt in unzählige Bilder und Empfindungen auseinander flattert, so finden jene Völker für gut, ihr äußerlich die strengste Fessel anzulegen.“

Dieser Gegensatz des östlichen und westlichen Weltgefühls, der inneren Form, ist es, der Platen in den Ghaselen not-

wendig hinderlich, ja unüberwindbar werden mußte. Ließ er der Ghasele den inneren Parallelismus des Orients, so mußte sie in den meisten Fällen seinem wie unserm Lebensgefühl fremd und übernommen erscheinen, erzwang er ihr trotz des Nebeneinanders ihrer Distichen die innere Einheit, den steigenden Aufbau, so wurde die Fessel des immergleichen Reimes überflüssig und willkürlich.

Die Fremdheit des Parallelismus wird von Platen des öfteren durch Kühnheit und Überschwang, durch Einheit der Bilder besiegt:

O wäre dich zu lieben, mein einziger Beruf,
Da mich Natur zum Beter und dich zum Götzen schuf!
Es breitete der Schöpfer, damit vor dir wir knien,
Die Welten aus als Teppich, zum heiligen Behuf;
Du zogst am Schöpfungsmorgen den öden Raum hindurch,
Da stoben alle Sterne von deines Rosses Huf!

Die Willkür des immergleichen Reimes wird gemildert durch seine wachsende Vereinfachung. In der letzten Sammlung sind zwei Fünftel der Ghaselen ohne Überreim. Und so gelingt es schließlich seiner unermüdlichen Kunst, die Form zu zwingen und eine Ghasele zu schaffen, die sein persönlichstes Sein vollendet aufnimmt:

Im Leben fühl' ich stets, ich weiß nicht, welche Qual?
Gefahren ohne Maß! Gedanken ohne Zahl!
An Harmonie gebricht's den Formen um mich her,
Mich schauert's im Gemach, mir wird's zu eng im Saal!
Und tret' ich auch hinaus, erholt sich kaum der Blick:
Was türmt sich im Gebirg? was schlingt sich im Getal?
Die Sterne sind so fern! Die Blumen sind so tot!
Die Wolken sind so grau! Die Berge sind so kahl!
Wie sollte die Natur befriedigen ein Gemüt,
Die heute frisch und grün, die morgen welk und fahl?
Wohl ist, sobald das Ich sich schrankenlos ergeht,
Die Erde viel zu klein, der Himmel viel zu schmal!
Und auch gesell'ges Glück erfüllt noch nicht das Herz,
Es wechsle das Gespräch, es kreise der Pokal.
Und ach! Die Liebe selbst? Erwart' ich noch vielleicht
Befriedigung von ihr, die mir den Frieden stahl?
Du aber, wer du seist, o send' in meine Brust,
Wie einen glühnden Pfeil, den schöpferischen Strahl!
Dann ist die Seele voll und eingelullt der Schmerz,
Das Ich, es fühlt sich frei, wiewohl ihm fehlt die Wahl!
Und wenn der Lipp' entstürzt in Strömen der Gesang,
Verbindet Welt und Ich sein silberner Kanal.

Neben den Ghaselen entwickelt sich allmählich Platens Sonettendichtung, um nach deren Verlöschen ihre Vollendung zu erreichen. Jugendliche Versuche zum Sonett finden sich schon 1811, aber in seiner Kritik von Fuggers Gedichtsammlung erklärt Platen noch, daß Sonette kein Versmaß unserer Sprache seien, nach 1818 gesteht er, dem Sonett in keiner Sprache Geschmack abgewinnen zu können. Vor dem Scheiden von Würzburg ergreifen ihn Camoens Sonette, er beginnt einzelne von ihnen zu übersetzen, er wendet sich unter ihrem Einfluß entschiedener dem Freundes- und Liebessonette zu. Die Lektüre von Rückerts „Geharnischten Sonetten" (April 1819) regt ihn an. Und im Juni 1821 macht ihn die Lektüre von Shakespeares Sonetten vollends zum Freunde dieser Form; ihre Freuden und Leidenschaften waren seinem Schicksal zu verwandt, um ihn nicht ganz in sie hinein zu reißen. Im April 1821 schreibt er das Sonett an Goethe, der gleich ihm zuerst der Form abgeschworen und dann in den Gedichten an Mina Herzlieb sie veredelt hatte:

Denn wer durchdrungen ist vom innig Wahren,
Dem muß die Form sich unbewußt vereinen,
Und was dem Stümper mag gefährlich scheinen,
Das muß den Meister göttlich offenbaren.

Im Sonett hatte Platen die Form gefunden, die seinem Wesen zuerst entsprach, die er der deutschen Dichtung gewinnen sollte. Er fand sie nicht wie die Ghaselen in einer fremden zwiespältigen Welt- und Lebensanschauung. Camoens, Shakespeare, Petrarka, Michelangelo: immer wuchs sie aus ihm verwandten, ja gleichen Anschauungen und Gefühlen. Architektonische Klarheit und Strenge baute sie, die volle Schönheit des Reims durchtönte sie. Ungleich mehr denn in den Ghaselen konnte und wollte er in ihr sein Leben und Erleben läutern und gestalten und in die Tempelreinheit der Kunst hinaufretten.

Eines der ersten ist das wundervolle Widmungssonett an Schelling, das Platen in ein Exemplar der Ghaselen schrieb. Eine Fülle von Freundes- und Liebessonetten folgen, zumal an Bülow und Justus Liebig. Ihre unvergleichliche Vollendung aber findet die Form erst in den siebzehn „Venetianischen Sonetten".

Im August 1824 hatte Platen seine langersehnte Reise nach

Italien angetreten. Rom war das Ziel seiner Sehnsucht, die Kargheit seiner Mittel zwang ihn, sich auf Venedig zu beschränken. Keine Stadt der Welt wäre bedeutsamer für ihn gewesen. Am 8. September sah er Venedigs Tempel und Paläste im Morgenglanz aus den Fluten steigen, landete er an der Riva der Sklavonen, schritt er durch die Säulengänge der Dogen und stand überwältigt zwischen den Wundern des Markusplatzes. Acht Tage schweigt das Tagebuch. Unsagbar ist die Tiefe und Fülle der Eindrücke. „Lange Zeit ging ich hier wie im Traume herum, aus dem ich mich langsam erhole." Wandlungen geschehen in seiner Seele, die ihm unerfaßlich, unbegreiflich sind. „Ich befinde mich in einem sonderbaren Zustande, den ich nicht zu definieren weiß. Venedig zieht mich an, ja, es hat mich mein ganzes früheres Leben und Treiben vergessen lassen, so daß ich mich in einer Gegenwart ohne Vergangenheit befinde." Weder „der Trieb zur Lektüre noch zum Studium" ist geblieben, „solange ich hier bin, habe ich eigentlich nichts gelesen und auch gar keinen Drang danach gefühlt". Trunken fährt er durch die stillen Kanäle, geht er durch die Säulenpracht der Paläste, steht er vor den Wunderwerken der Maler und Bildner. Er hat seine Heimat gefunden.

Als Richard Wagner zur Vollendung des „Tristan" nach Venedig flüchtete, schrieb er, ergriffen von der seltsamen Herrlichkeit dieser Stadt: „Eine durchaus ferne, ausgelebte Welt; sie stimmt zu dem Wunsch der Einsamkeit vortrefflich. Nichts berührt unmittelbar als reales Leben; alles wirkt objektiv wie ein Kunstwerk." Platen war in seine Stadt, in seine Welt getreten. Hier war keine Unvollkommenheit, keine engende Unmittelbarkeit des Wirklichen. Die Dürftigkeit des Zeitlichen war hier versunken. Nur das Zeitlose lebte, nur das Vollendete dauerte, das Leben war Schein, nur die Kunst war Wirklichkeit. Was er je an Weltenfülle erfahren auf den Sonnengipfeln der Dichtung, was er an Makellosem, In-sich-Vollendetem verehrt, hier ragte, schimmerte, entfaltete es sich, hier war es sinnennahe Gegenwart. Was er auf den Zügen seiner Freunde gesucht, den Abglanz des Göttlichen, den Schimmer der Vollendung, was er umsonst gesucht — die Natur war trügerisch und unwahr in ihren Schöpfungen! —, hier war es erfüllt. Denn die Kunst ist Wahrheit. Gehalt und Form sind ihr eins, Seele und Sinne untrügbar verbunden. „Alles Willkürliche, Einge-

bildete fällt da zusammen, da ist die Notwendigkeit, da ist Gott." (Goethe.)

Heimatselig, erlöst von der grenzenlosen Einsamkeit und Sehnsucht seines Lebens, in flammendem Staunen genoß er die Stadt. „Je länger ich in Venedig bin, desto mehr wächst vor meinen Augen die Herrlichkeit dieser wunderbaren Stadt, jeder Tag lehrt mich neue Schönheiten, neue Schätze kennen. Ich habe mich so gewöhnt, jeden Morgen mit der Anschauung schöner Kunstwerke zuzubringen, daß ich nicht weiß, wie ich diesen Genuß werde entbehren können."

Ihr Maler führt mich in das ew'ge Leben,
Denn euch zu missen könnt ich nicht ertragen,
Noch dem Genuß auf ew'ge Zeit entsagen,
Nach eurer Herrlichkeit emporzustreben.

Um Gottes eigne Glorie zu schweben
Vermag die Kunst allein und darf es wagen,
Und wessen Herz Vollendetem geschlagen,
Dem hat der Himmel weiter nichts zu geben!

Und wie der Priester am Altare seines Gottes sich wendet, die Überfülle seiner Gnade und frommen Entzückung segnend zum Volke hinauszugeben, so kehrt der Dichter den trunkenen Blick über die Dürftigkeit des Irdischen, die Unzulänglichkeit des Wirklichen, allen Völkern und Zonen die erlösende Botschaft seines Gottes zu bringen:

Wer wollte nicht den Glauben aller Zeiten,
Durch alle Länder, alle Kirchensprengel
Des Schönen Evangelium verbreiten:

Wenn Palmas Heilge mit dem Palmenstengel
Und Paolos Alexander ihn begleiten,
Und Tizians Tobias mit dem Engel?

Sieben Kirchen durchwandert Platen an einem Morgen. „Ich kann nicht beschreiben, wie wenig mich das Anschauen aller dieser Bilder überhäuft, und welchen unsäglichen Genuß es mir verschafft": Giovanni Bellinis Madonna, „meine erste Liebe in Venedig", Veroneses Sebastian, „das Wunder der Kunst", Palmas hl. Barbara, die „zu den vollendetsten Bildern der Welt gehört", Tizians S. Pietro Martire, Tobias, und Johannes in der Wüste, „ein Bild, das die Kraft, die Wahrheit, die Schönheit selbst ist, das unwillkürlich die Knie beugt".

O goldne Zeit, die nicht mehr ist im Werden,
Als noch die Kunst vermocht' die Welt zu lehren,
Und nur das Schöne heilig war auf Erden!

Zwei Monate waren ihm gegeben, sie schwanden ihm zu früh. „Heute ging ich des Morgens nach den Giardini. Der Anblick der Lagune ist herrlich, wenn sie zur Flutzeit voll wie das Meer ist. Ich übersah die Inseln und Schiffe, ich blickte nach Longhenas und Palladios Kirchen hinüber, nach der Piazetta mit ihrem Säulenpaar, nach den Kolonnaden der Signoria, und dann empor zu dem blauen, sonnigen Himmel und fühlte mich noch einmal mit ganzer Seele in Venedig. Noch bin ich hier, sagte ich mir selbst, noch kann ich meine Arme ausstrecken nach dieser ewigen Stadt, die mit blendender Schönheit aus diesen salzigen Wellen steigt."

Als Offizier hatte Platen einem edlen Rationalismus gehuldigt, der sich an den Popularphilosophen des 18. Jahrhunderts bildete, als Student war er durch den erschütternden Kampf zwischen Sinnlichkeit und Idee, darin ihn seine Freundesliebe bis zum Rande geführt hatte, zu christlich-religiösen Anschauungen gewandelt, die durch Wagners und Schellings Vorlesungen sowie durch Schuberts Persönlichkeit einen romantisch-mystischen Einschlag erhalten hatten. Jetzt sinkt jedes religiöse Sonderbedürfnis von ihm ab. In der Kunst Venedigs hat er Gott gesehen von Angesicht zu Angesicht. Er bedarf keiner andern Offenbarung. Mögen die Frömmler im Mystisch-Dunklen suchen und deuten, ihm ist das Unendliche in den Werken der Künstler Klarheit und Gestalt geworden, in ihnen ward die Welt vollkommen. Seine Lektüre greift über die Werke der Dichter hinaus. In Winckelmanns Schriften macht er sich die bildende Kunst des Altertums vertraut. Und an seinen Namen knüpft er die schroffe Absage an alle christlich-mystischen Stimmungen, Dank und Bekenntnis seiner neuen Religion, das Evangelium des Schönen:

Wenn ich der Frömmler Gaukelein entkommen,
So sei der Dank dafür an dich gewendet:
Wohl fand dein Geist, was nie beginnt noch endet,
Doch fand er's nicht im Predigtbuch der Frommen.

Dir ist das Licht des Göttlichen entglommen
Im Werk der Heiden, die es reich gespendet;
Denn himmlisch ist, was immer ist vollendet,
Und Christus selbst gebietet: Seid vollkommen!

Kaum war Platen über München nach Erlangen zurückgekehrt, wurde ihm die Brutalität des Wirklichen deutlich wieder nahegebracht: „Ich bin seit sieben Wochen in Arrest und muß nun noch vier Wochen in einem vergitterten Behältnis der hiesigen Kaserne zubringen, weil ich durch meine Reise und mein längeres Außenbleiben mein halb und halb noch bestehendes Militärverhältnis verletzt habe.“ Sobald er sich freimachen konnte, drängte er aufs neue ins Weite. Er unternahm eine Fahrt in die Schweiz. Aber die Natur vermochte ihn nicht mehr zu befriedigen selbst in ihren großartigsten Erscheinungen: „In Italien lernte ich, daß es etwas Höheres gibt als die Anschauung der Natur, und die Schweiz befriedigt mich eigentlich nicht mehr. Wie wäre es auch möglich, daß die menschliche Seele und das Höchste, was sie hervorbringt, nicht göttlicher wären als Pflanzen und Steine, Berge und Täler?“ „Ich erinnere mich nicht, während dieser ganzen Reise auch nur einen einzigen Vers gemacht zu haben.“

Unerfüllt kehrt er nach Erlangen zurück, in die Enge und Leere einer Wirklichkeit, die ihn nach Venedig um so unerträglicher niederdrückt. Er schreibt kleinere Dramen, die dem romantischen Märchendrama, zumal Tieck verwandt sind, er schreibt die „Verhängnisvolle Gabel“, in der er die Modeliteratur der Zeit dem Spott überliefert, im Stil der klassisch großen Komödie, in aristophanischen Rhythmen. Aber die Erinnerung des Schönen, die heiligen Tage Venedigs lassen ihn nicht. Noch einmal sucht er Rettung und Erfüllung im alten Wahn: die Gegenwart des Schönen in der Gestalt: „Jetzt rufen mich Frühling und Liebe wieder ins Leben. Die Tage sind unbeschreiblich schön, der Himmel blau, die Knospen brechen hervor. Ich habe in dieser schönen Zeit einen Freund gefunden. So oft ich mich in diesem Punkte getäuscht habe, so hoffe ich mich diesmal nicht zu täuschen. Und wie könnte ich die Ideale aufgeben, die mich seit meiner Kindheit begleiten?“ In Sonetten von flammender Leidenschaft, in Rhythmen und Bildern, die allen liebenden Jubel und alles heilige Leid des Schönen wissen, ehrt und opfert er dem neuen Freunde. „Heute morgens schickte ich ihm . . . ein gestern entstandenes Sonett über den Tod Pindars, das an ihn selbst gerichtet ist . . . Es ist das zwanzigste Sonett, das ich an ihn geschrieben, und so habe ich ihn mehr als irgendeinen früheren Freund ge-

feiert und durch Gedichte, die meine früheren hinter sich lassen." Aber noch einmal und grausamer denn je trügt und verrät ihn die Natur: „German, der nie bei mir gewesen, hat mir einen Brief geschrieben, worin er mir sagt, daß er nicht mein Freund sein wolle, keine Neigung für mich verspüre und sich überhaupt nichts um mich bekümmere." In Qual, Zorn und Ekel fühlt er, daß „mir nie ein Mensch ein so himmelschreiendes Unrecht zugefügt wie dieser, der mir die gemeinsten Saufbrüder unter den Studenten vorzieht". Und in müder Verzweiflung, in abgründiger Verachtung preist er den Tod, den einzigen Erlöser:

O süßer Tod, der alle Menschen schrecket,
Von mir empfingst du lauter Huldigungen:
Wie hab' ich brünstig oft nach dir gerungen,
Nach deinem Schlummer, welchen nichts erwecket!

Ihr Schläfer ihr, von Erde zugedecket,
Von ew'gen Wiegenliedern eingesungen,
Habt ihr den Kelch des Lebens froh geschwungen,
Der mir allein vielleicht wie Galle schmecket?

Auch euch, befürcht ich, hat die Welt betöret,
Vereitelt wurden eure besten Taten,
Und eure liebsten Hoffnungen zerstöret.

Drum selig alle, die den Tod erbaten,
Ihr Sehnen ward gestillt, ihr Flehn erhöret,
Denn jedes Herz zerhackt zuletzt ein Spaten.

Auch seine Dramen wurden von den Bühnen zurückgewiesen, während die Mittelmäßigkeit triumphierte. German erschien ihm „als ein personifiziertes deutsches Publikum. Einer behandelt mich wie der andere. Und so wurde mein Leben in den innersten Wurzeln angegriffen". „Eine so schneidende Kälte, wie ich in diesem Augenblick gegen die Menschen empfinde, war mir neu bis jetzt. Es ist höchste Zeit, daß ich Deutschland verlasse; alle Bande sind gelöst, alle Liebe hat sich in das Innerste meiner Brust geflüchtet, um nie mehr hervorzutreten." Er verging, er versehnte sich nach seiner italischen Heimat, wo die Wirklichkeit Schein, wo die Kunst das einzig Wirkliche war. Endlich stellte Cotta für einen zweijährigen Aufenthalt in Italien zweitausend Gulden in Aussicht, der König bewilligte den Urlaub mit Beibehaltung der Gage.

O wohl mir, daß in ferne Regionen
Ich flüchten darf, an einem fernen Strande
Darf atmen unter gütigeren Zonen!

An seinem dreißigsten Geburtstag langte Platen in Rom an. Wie in Venedig braucht er Zeit, um die Fülle der Eindrücke zu überwinden. Erst im Dezember vermag er sich dem Gefühl hinzugeben, „in diesem Meer der Schönheit zu sein, sich täglich den Genuß der größten Meisterwerke verschaffen zu können, die die menschliche Kunst hervorgebracht, in diesen Ruinen umherzuwandeln, die so malerisch zwischen Kirchen und Wohnungen und Weinbergen zerstreut liegen, sich an einem Ort zu befinden, der in der Tat unerschöpflich ist.“ „Die mildeste Frühlingswärme“ — frohlocken die Tagebuchblätter des März — „und die klarste, durchsichtigste Luft erhöhen jeden Genuß und die Anschauung aller jener Kunstwerke, an denen Rom nicht bloß unendlich reich, sondern wahrhaft unerschöpflich ist. Täglich lernt man neue Herrlichkeiten kennen, täglich die schon gekannten noch höher schätzen.“ Oden von königlicher Größe, priesterlicher Strenge, künstlerischer Anmut suchen der neuen, höheren Wirklichkeit, der ewigen Welt Gestalt zu geben.

Habt ihr umsonst, Sterne, mich nun an der Vorzeit
Reste geführt und gestählt Augen und Herz mir?
Lehrt mich größere Schritte, lehrt mich
Einen gewaltigen Gang!

Gehet hinfort leuchtender auf, und ein Flämmchen
Wehe von euch, an des Haars Locke sich schmiegend,
Sanft herab und erwärme lieblich
Jeden Gedanken des Haupts!

Am 2. Dezember 1826 schrieb er von Rom aus, Sonette und Ghaselen hätten keine Fortsetzung zu hoffen, „da mich im Lyrischen kaum etwas anderes als die Ode mehr anzieht“.

Sechs jugendliche Oden, im Banne Klopstocks, finden sich schon in den Jahren 1811 und 1813. Die erste persönliche Dichtung ist die Ode an Napoleon aus dem Juli 1825. Die ganze politische Unzufriedenheit und Verachtung Platens stürmt in ihr auf; gegen Schellings Anschauungen, der sie „weder meiner noch des Deutschen würdig“ findet, gegen seine eigenen Jugendanschauungen feiert er hier Napoleon als den Heiland der Freiheit, der Europa erlöst haben würde, wenn es ihm möglich gewesen wäre, seine großen Pläne durchzuführen. Aus der Kleinwelt seiner Zeit hebt sich der Dichter an die Seite des Weltengenius:

Ihr kennt das alte, große Naturgesetz,
Das stets den Dichter neben den Helden stellt!

Er singt die einsame Größe der Persönlichkeit und die erdrückende Gewalt der Masse, er singt die wilde Schöpfersehnsucht des Genius, der die Mittelmäßigkeit den Frieden rät, als wenn das Nichts am Morgen des ersten Tages dem Schöpfer riete, doch weiter zu schlafen, er singt das Schicksal, das jedes Helden wartet: den einsamen Untergang, aber er singt auch den ewigen Ruhm, die Schauer der Ergriffenheit, die der Natur entdringen, wenn der Mensch sie weigert:

Europa stand nicht neben dem Katafalk,
Der deine Leiche trug, die Gestirne nur
Entloderten als Kandelaber,
Während wie Waffen erklang das Weltmeer.

Es drängte Platen, der auf den Weltengipfeln der Dichtung lebte, sich aus der subjektiven Befangenheit seiner Lyrik zu lösen, Völker- und Weltenschicksale in ihren Kreis zu ziehn. Und so erhebt seine Kunst sich beim Regierungsantritt des neuen Königs, ihres hohenpriesterlichen Amtes gedenk, und singt das Hoffen und Vertrauen eines Volkes, singt das Erwarten und Mahnen einer Zeit. Diesen heiligen, allumfassenden Aufgaben genügte die Sonettenform nicht mehr, die Zahl der Strophen war zu karg, das Gleichmaß der Rhythmen zu leicht, der volle Schall des Reimes profan. Sie bedurften der feierlichen Strenge, der ernstverhaltenen Rhythmen, in denen Könige zum Throne, Priester zum Altare schreiten. Einst hatte der Messiassänger im Pathos seiner Berufung die Odenformen ergriffen. Aber seine ererbte, selbstgefällige Religiosität konnte ihren Maßen nicht jene Strenge, Schwere und Innerlichkeit geben, die ihnen Platen, der leidgeläuterte, demütige Priester des Schönen, verleihen sollte. (Hölderlin scheint Platen fremd geblieben.) Alkäische und sapphische Strophen, Strophen nach Klopstock und freierfundene bilden die nächsten Gedichte. In Florenz grüßen sie den italischen Boden, den Boden der Kunst, wo Glück und Jugend tändeln, wo nur den Dichter, nur ihn, zum strengsten Ernst anfeuert die Zeit; in Rom feiern sie die Paolinischen Wasser, den Turm des Nero, die Pyramide des Cestius, und dämmernd schwillt der Wunsch des Vielgewanderten:

Möchten hier einst meine Gebeine friedlich
Ausgestreut ruhn, ferne der kalten Heimat,
Wo zu Reif einfriert an der Lippe jeder
Glühende Seufzer.

Gern vermißt sei, neben dem Heidengrabstein,
Was so streng Rom jedem Verirrten weigert:
Jenes Jenseits, das des Apostels goldner
Schlüssel nur auftut.

Führt mich dorthin lieber, und sei's die Hölle,
Wo der Vorwelt würdigen Seelen Raum ward,
Wo Homer singt oder der lorbeermüde
Sophokles ausruht.

Daure Herz, ausdulde die Zeit des Schicksals,
Wenn auch einsam! Stimme geheim, o stimme
Deinen bergstromähnlichen, echoreichen,
Starken Gesang an!

Seine königlichen Strophen sprechen zu Goethe, die Fahrt des kunstbegeisterten bayerischen Königs zu ihm zu feiern, sie wenden sich an Karl den Zehnten, den die Julirevolution vertreibt, ihm die Gerechtigkeit seines Schicksals zu deuten, sie wenden sich an Franz den Zweiten von Österreich zugunsten Deutschlands, Polens und Italiens gegen Rußland und Preußen, sie rufen in wildem Haß immer neu das gesamte Europa gegen Rußlands unheildrohende Despotenherrschaft. Und in den Polenliedern des Jahres 1831 sprengt die Wildheit des Hasses noch einmal die Verhaltenheit der Rhythmen und geht in kurze, lodernde Reimzeilen über. So erfüllt er die höchste Sendung des Dichters:

Freiheit singt er und männliche Würde der feigen Zeit,
Schmach dem Heuchler und Fluch dem Bedrücker und jedem, der
Knechtschaft prediget, welche des Menschengeschlechts Verderb.

Aber er vergißt des Heilig-Stillen, des Schönen nicht, er singt die Wunder Genuas, er singt das purpurne „Trinklied" an Bajäs Bucht, er singt an August Kopisch, den Maler und Dichter, der in humor- und lebensvoller Deutung der Volkssage für die deutsche Lyrik bedeutsam wurde, vier Oden edelster Freundschaft. Und den Oden gehen die Idyllen und Eklogen zur Seite, die, zumal die „Bilder Neapels", in der Farbigkeit und Fülle italischen Lebens freudig verweilen.

Im November 1822 hatte Fugger an Platen geschrieben: „Da Du Dich denn doch in manchem, was die Menschen er-

freut und bewegt, zu den Entsagenden rechnest, so ziemt Dir eine rastlose Wanderschaft." Und Platen, ergriffen von der Wahrheit der Worte, die auf Goethes „Wanderjahre" anspielen, fügte hinzu: „Eine rastlose Wanderschaft wäre eigentlich die wahre Bestimmung meines Lebens, und ich sehne mich stets danach." Jetzt auf italischem Boden, schreibt er aufs neue (1828): „Es scheint, daß das Reisen für mich eigentlich die zuträglichste Lebensart ist."

> Selten ruht mein pilgernder Stab, ich setz' ihn
> Sanft nur auf, nicht Wurzel und Zweige schlägt er;
> Auf das Grab einst lege mir ihn der Fremdling,
> Freunden ein Erbteil!

„Im ziemlich abgetragenen Röckchen und mit gar veraltetem Hute", anspruchslos und gleichgültig gegen das äußere Leben wandert Platen die acht Jahre seines italischen Lebens zwischen Florenz, Rom, Neapel und Sizilien, in immer neuen Kunstwerken des Altertums und der Renaissance den Frieden zu genießen, den die Vollendung gibt. Geflissentlich meidet er die deutschen Kreise, ohne doch in den italienischen wahrhaft Wurzel zu fassen. „Ich esse allein, gehe allein spazieren und tue überhaupt alles allein. Ganz ohne eigentliche Freunde zu leben, ist eine harte Aufgabe." Oft bricht die Einsamkeit seines Lebens erdrückend über ihn nieder:

> Ich schwöre den schönen Schwur, getreu stets zu sein
> Dem hohen Gesetz, und will, in Andacht vertieft
> Voll Priestergefühl verwalten
> Dein groß Prophetenamt.
>
> Du aber, ein einzigmal vom Geist nimm die Last!
> Von Liebe wie außer mir, an gleichwarmer Brust,
> Laß fröhlich und selbstvergessen
> Mich fühlen, Mensch zu sein!
>
> Vergebens! Die Hand erstarrt, da voll stolzen Frosts
> Nach irdischer Frucht sie greift! Es seufzt unter dir,
> Schwermütige Wucht, Gedanke,
> Mein Nacken tief gebeugt!

Umsonst sucht er den Mangel unmittelbaren Lebens wieder durch Lektüre, durch täglichen Besuch der Theater zu ersetzen. Deutlicher und deutlicher wird es, daß ein Leben jenseits der Zeit und des Volkes des Wurzelbodens entbehrt, daraus die erhaltenden, fruchtenden Kräfte steigen. Kunst ist gestaltetes Leben. Nur aus dem Leben, dem unmittelbaren,

dem zeitlich bedingten keimt und erwächst sie. In seinem zeitlichen Sein stellt sie das Zeitlose dar. Wohl kann sie sich in sich selber klären und bestimmen, aber sie kann nicht aus sich selber ihre Nahrung ziehn. Sie gibt die Form und deren Gesetz, den unergründlichen Stoff muß das Leben reichen. Platen war nach Italien gekommen mit dem Willen, in der Tragödie sein Höchstes zu gestalten. Er bangte, Rom zu verlassen, um nicht „Mangel zu leiden an historischen Schriften, die mir für meine dramatische Laufbahn unumgänglich nötig sind". „Geschichte will ich studieren, dabei die Alten lesen", hatte er sich in den ersten römischen Tagen zur Aufgabe gestellt. Aber die Tragödie ist nicht zufrieden mit Leben aus zweiter Hand. Die Geschichte wird ihr nur lebendig, wenn ein leidenschaftliches Wissen, Leben und Leiden der Wirklichkeit die Vorgänge deutet. Im Tragiker muß die Liebe zum Leben nicht minder stark sein als sein Wissen um dessen Gebrechlichkeit, die Liebe zum Individuum, dessen Stolz und Trotz, nicht minder als jene zum unerbittlichen Gesetz des Alls. Die einzige Welt, die Platen wahrhaft liebend und hassend erkannt und erfahren hatte, war die der Dichtung. So bleibt ihm nichts, als sich noch einmal wie in der „Verhängnisvollen Gabel" zu ihr zu wenden, aus Dichtung Dichtung zu gestalten, wie er dort selber es ausgesprochen: „statt des Weltenbildes nur ein Bild des Bilds der Welt" zu geben. Er schreibt eine zweite Literaturkomödie „Den romantischen Ödipus". Wohl tröstete er sich damit, in ihr auf Aristophanes' ewigen Spuren zu wandeln. Aber Aristophanes verspottete in seinen Komödien nicht den Zerfall einer Literatur, sondern den Zerfall einer Welt. Euripides war ihm der größte Typus des neuen, zersetzenden, ungöttlichen Geistes. Platen aber verspottete eine Literatur, die nichts als Literatur war und eine recht dürftige, und spottete aus der Ferne vielfach noch ohne innere Kenntnis. Nur kurze Zeit vermag ihn die Schönheit seiner Formen darüber hinwegzutäuschen, daß der Gehalt der Komödie zu bedeutungsarm, zu zeitlich bedingt ist. Er ringt und sehnt sich nach der großen Tragödie, aber Monat um Monat, Jahr um Jahr wird ihm bewußter, daß er vergebens ringt. Schon Anfang 1828 gesteht er Fugger in einem Briefe, dessen Ausfälle gegen das deutsche Publikum sich selbst die versagende Kraft zu verbergen suchen, daß er seine tragischen Pläne zunächst auf-

gegeben habe. Und anderthalb Jahr darauf schreibt er von den „Jüdischen Altertümern“ des Josephus: „Sie enthalten manchen tragischen Stoff — wenn ich noch ans Theater dächte.“ Spät nur entsteht ein zager Versuch, „Die Liga von Cambrai“, leblos, ein Stück dialogisierter Geschichte. Schließlich wendet er sich der reinen Geschichtschreibung zu und erzählt die „Geschichten des Königreichs Neapel von 1414 bis 1443“.

Auch in der epischen Kunst ringt er also sich müde. Und wie sollte er anders, da ihm die epische Lebens- und Volksverbundenheit mangelt. Ein einziges Werk erwächst aus allen Entwürfen, es wächst aus der Dichtung, nicht aus dem Leben: aus den zahllosen Märchen der „Tausendundeinen Nacht“ heben die „Abassiden“ die schönsten heraus und knüpfen sie in einen anmutigbunten, kunstvoll verschlungenen Kranz.

Die lyrische Dichtung aber, der nun alle Aufgabe zufällt, sucht sich über sich selber hinaus zu steigern. Unzufrieden selbst mit der Ode hebt sie zu Pindars kunstvollsten, feiergewaltigsten Maßen sich. „Festgesänge“ sollen „auf einem Sturmwind von Rhythmus“ alle frühere Lyrik überwachsen und vollenden. Rein rhythmisch schon ist sich Platen bewußt, mit ihnen über die Dichtung hinauszuweisen: „Zu einem trocknen prosaischen Vortrag möchte sich ein solches Gedicht gar nicht mehr eignen. Es muß, wenigstens nach Art der Improvisatoren, gesungen werden, und ich wünsche wohl die Aufgabe gelöst zu sehen, ein solches Gedicht in Musik zu setzen.“ Und wohl bedenkt er, wie „sehr schwer es ist, zu solcher Arbeit einen würdigen Stoff zu finden“. Pindars olympische Siegeslieder hatten die Feste, die Geschichte, die göttlich-menschliche Einheit eines gipfelhohen Volkes hinter sich, sie durften, mußten zur Erhabenheit dieser Rhythmen drängen. Platens Wissen, Lieben und Leiden um die Kunst, um das Schöne hatte wohl die Sonetten- und Odenform erfüllen können, den Hymnen gegenüber versagte es. Umsonst sucht er den Mangel seiner Vorwürfe, den Mangel an unmittelbarer, siegesherrlicher, nationaler und religiöser Verbundenheit durch sein geschichtliches und mythisches Wissen zu ersetzen. Die Beziehungen bleiben fremd, leblos, wissenschaftlich. So wird die Feierhöhe des Rhythmus Willkür und Form.

Noch einmal, auf Sizilien, findet Platen ein Frühlingslied

von schlichtester Anmut, noch einmal ein Weihegedicht helljubelnder Rhythmen und Reime, Kypria, die Göttin der Schönheit und Liebe zu feiern. Noch einmal greift er verlangend zum Stoff seines Lebens, zum Tristan-Stoff, ihn als Epos zu formen, der sich als Drama ihm einst versagte. Auch das bleibt Skizze. Nur die Verse seines Tristan-Liedes wehen über den Garten von Syrakus, über den hohen Lorbeer seines Grabes:

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben,
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben,
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!

Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe,
Denn ein Tor nur kann auf Erden hoffen,
Zu genügen einem solchen Triebe:
Wen der Pfeil des Schönen je getroffen,
Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe!

HEINE

Es ist ein Schicksal für den Künstler, als Sohn einer sinkenden Zeit geboren zu werden, auch für den Lyriker. Denn wenngleich die Lyrik in der Innerlichkeit des Individuums wurzelt, so ist doch auch sie wie das Individuum selbst dem geistigen Wesensgrunde ihrer Zeit verbunden. Ob Liebe oder Haß, Bejahung oder Verneinung diese Verbindung schaffen, ist künstlerisch gleichgültig, wenn nur die Gewalt der geistigen Zeitströmung so stark ist, daß ihr nur ein gewaltsamer persönlicher Anteil begegnen kann. Wenn aber die Strömung nachläßt, wenn die einheitlichen geistigen Spannungen sich lösen und zersetzen, dann geht auch dem Individuum der einende Mittelpunkt verloren, die große leidenschaftliche Notwendigkeit, aus der es all seine Kräfte zur letzten Bejahung oder Verneinung zusammenzwingen mußte. Und sobald diese Einheit und Notwendigkeit, diese Wurzelfestigkeit des inneren Standpunktes schwindet, sobald an die Stelle weltanschaulicher Notwendigkeiten bloße Möglichkeiten treten, zersetzt sich auch das künstlerische Bewußtsein, die innere und äußere künstlerische Anschauung. An Stelle der Notwendigkeit tritt die Willkür, an Stelle von Haß und Liebe Satire und Ironie. Und wie die geistige Umwelt muß schließlich auch die eigene In-

nenwelt fraglich und willkürlich, die Stellung des Dichters zu sich selber ungewiß und ironisch werden.

Keiner Zeit war das Schicksal zwingender als der Schaffenszeit Heinrich Heines (1797—1856). Gleichzeitig liefen in ihr die beiden großen Geistesströmungen, die klassische und romantische, ihre Bahn zu Ende. Das Individuum hatte seine Befreiung und Entwickelung in Goethes plastischer, apollinischer Kunst vollendet, das Universum hatte sich in der musikalisch-dionysischen Gewalt Hölderlins, in der romantischen Mystik restlos ausgesprochen. Eine Fülle künstlerischer und philosophischer Persönlichkeiten hatte die beiden Grundthemen in Leben und Werk variiert. Keine der beiden Strömungen hatte mehr die Kraft, Persönlichkeiten unmittelbar in sich hineinzureißen. Die Persönlichkeit stand zwischen ihnen, sah ihnen zu und überlegte, wohin sie sich entscheiden sollte. Sie durfte sich prüfend und versuchend bald der einen, bald der anderen ein Stück weit anvertrauen. Denn die Strömungen waren nicht mehr so stark, daß sie nicht jeden Augenblick wieder sich ihnen entreißen konnte. Und aus der willkürlichen Doppelheit, in der die Seele bald das Recht der plastisch-apollinischen, bald das der musikalisch-dionysischen Weltanschauung miterlebte, wuchs bald die Unruhe, die Skepsis, die Frage, ob nicht, da keine der beiden Weltanschauungen das absolute Recht habe, beide unrecht hätten, ob nicht jede metaphysische Weltanschauung Willkür und Wahn bedeute, ob nicht über alle unnützen, zeitlosen Probleme hinweg das Handeln und Genießen im Wirklich-Nächsten das Notwendigere und Wertvollere sei. Die Geringschätzung der philosophisch-metaphysischen Systeme, der reinen, weltanschaulichen Dichtung setzt ein, die Lyrik beginnt, sich dem Wirklich-Nächsten, den Zeitfragen, der Politik zuzuwenden.

Wenn dieses Schicksal, dieser Mangel an Notwendigkeit, an Wurzelfestigkeit das Schicksal von Heines künstlerischem Zeitalter war, so wurde es für Heine selbst, der in A. W. Schlegel die Romantik, in Varnhagen Goethes Bedeutung erfuhr, um so unausweichlicher, als sein persönliches Geschick dem früh und verhängnisvoll entgegenkam. Im Tiefsten gilt sein Wort an Varnhagen aus dem Jahre 1833: „In meiner Wiege lag schon meine Marschroute für das ganze Leben."

Schon die Heimat selber, die ihn gebar, war ohne Festigkeit

und Einheit. Der Bevölkerung nach war Düsseldorf deutsch, politisch stand es den größten Teil von Heines Kindheit, 1795 bis 1801 und 1806 bis 1813, unter französischer Herrschaft. Und es waren nicht bloß die Franzosen, es war der französische Geist, der es beherrschte. Revolution und Kaisertum hatten den Rheinländern die Aufhebung der Leibeigenschaft, die Vernichtung aller Kastenvorrechte, die Begründung der bürgerlichen Gleichheit gebracht. Das Rechtswesen war durch die Einführung des Code Napoléon verbessert, Handel und Industrie gehoben, den Juden war die völlige bürgerliche Gleichstellung mit den Christen eingeräumt worden. So standen die Sympathien der Rheinländer lange auf Frankreichs Seite.

Zu diesem politischen Zwiespalt kam bei Heine der Zwiespalt der Rasse. Er war Jude. Und noch waren längst nicht allenthalben die Tore des Ghetto geöffnet. Noch waren Eltern oder Verwandte Kinder des Ghetto gewesen, abseits Geduldete, Mißachtete, wieder und wieder Verfolgte. Die jahrtausendalte Heimatlosigkeit der Juden trieb noch um im Blute Heines und seiner Glaubensgenossen. Und die kaum errungene bürgerliche Freiheit machte sie nur deutlicher fühlbar. Hinter den Toren des Ghetto war man unter sich gewesen, in Leid und Furcht und Haß hatte man zueinander gehört, das Volks- und Stammesbewußtsein war wachgehalten. Jetzt war man auseinandergesprengt, vereinzelt, zerstreut in fremden Städten und Stämmen, ohne doch in ihnen schon aufgehen zu können, ohne von ihnen aufgenommen zu werden. Hinter den Toren des Ghetto hatte man Religion und Sitte der Väter gewahrt, mitten im Wirbel der neuen Zeit, der Religionen und mehr noch der Philosophien, konnte sich die Religion einer längst versunkenen Zeit, eines fern verlassenen Landes nicht länger behaupten. In schmerzlicher Wahrheit galt Heines mutwilliges Wort: „Die altjüdische Religion ist keine Religion, sondern ein Unglück."

Heines Mutter hielt den Sohn zwar noch zur Beobachtung israelitischer Bräuche an, im Innern aber huldigte sie einem aufgeklärten Deismus. Und nachdem Heine bis zum zehnten oder zwölften Jahre eine israelitische Privatschule besucht hatte, schickten ihn die Eltern in das Düsseldorfer Lyzeum, darin fast nur katholische Geistliche lehrten. Und verhängnisvoll war es, daß diese hinwider, zumal der Rektor der Schule, ganz

unter dem Einfluß freigeistiger Philosophen standen. „Aus den frühesten Anfängen", schreibt Heine in den „Memoiren", „erklären sich die spätesten Erscheinungen. Es ist gewiß bedeutsam, daß mir bereits in meinem dreizehnten Lebensjahr alle Systeme der freien Denker vorgetragen wurden, und zwar durch einen ehrwürdigen Geistlichen, der seine sacerdotalen Amtspflichten nicht im geringsten vernachlässigte, so daß ich hier frühe sah, wie ohne Heuchelei Religion und Zweifel ruhig nebeneinander gingen, woraus nicht bloß in mir der Unglaube, sondern auch die toleranteste Gleichgültigkeit entstand."

Aber so früh sich auch Heine durch „die toleranteste Gleichgültigkeit" von der Religion seiner Väter schied, nichtsdestoweniger hatte er ihre Mißachtung und Verfolgung auf sich zu nehmen. Vergebens suchte er sich zu einer öffentlichen Stellung durchzuringen. Und seine Gleichgültigkeit gegen das Judentum schwillt zum Haß, wenn er bedenkt, daß eben die jüdische Religion zuerst jene dogmatisch-starre, unduldsame, hochmütige Form der Staatsreligion in die Welt gebracht hat, „die Menschenmäkelei, das Proselytenmachen, den Glaubenszwang und alle jene heiligen Greuel, die dem Menschengeschlecht soviel Blut und Tränen gekostet". „Der geborene Feind aller positiven Religionen — erklärt er bitter — wird nie für diejenige Religion sich zum Champion aufwerfen, die zuerst jene Menschenmäkelei aufgebracht, die uns jetzt so viel Schmerzen verursacht." Aus dieser bitteren Gleichgültigkeit ist es erklärbar, wenn er schließlich 1825, einen Monat vor seiner Promotion, um sich die öffentliche Bahn zu ebnen, zum Protestantismus übertritt. „Es wäre mir sehr leid" — schreibt er bald nach der Taufe an Moser — „wenn mein Getauftsein Dir in einem günstigen Lichte erscheinen könnte. Ich versichere Dir, wenn die Gesetze das Stehlen silberner Löffel erlaubten, so würde ich mich nicht getauft haben." Und doch zermartert ihn vor und nach diesem Schritt das Schuldbewußtsein des Renegaten. Er trat in eine Religionsgemeinschaft, die ihm keinen Deut mehr galt als jene, die er verließ. „Es ist ihnen [den Japanern]" — schreibt er wenige Monate nach seiner Taufe an Moser — „nichts so verhaßt als das Kreuz. Ich will ein Japaner werden." Aber was er durch seine Taufe verriet, war nicht nur seine Religion, es war seine Rasse, sein Volk. Es war sein Volk, mit dem sein Blut durch tausend-

jähriges Martyrium, den „großen Judenschmerz", unauflöslich verbunden war. Und das Schicksal eines Volkes ließ sich nicht abschütteln. Bald wurde ihm die bitterste Einsicht, daß er sich ganz umsonst gedemütigt habe: „Ich bin jetzt bei Christ und Juden verhaßt. Ich bereue sehr, daß ich mich getauft hab; ich seh noch gar nicht ein, daß es mir seitdem besser gegangen sei — im Gegenteil, ich habe seitdem nichts als Unglück. . . . Ist es nicht närrisch, kaum bin ich getauft, so werde ich als Jude verschrien."

Die gleiche Wurzellosigkeit wie in Land und Volk war Heines Schicksal auch in seinem Beruf. Anfangs hatte die Mutter ihm Ämter und Ehren im Dienste Napoleons zugedacht und ihn zur gelehrten Bildung dem Lyzeum zugeführt. Mit Napoleons Niedergang nahm sie ihn dort hinweg und schickte ihn auf eine Handelsschule. Ohne Berücksichtigung von Heines Wunsch und Anlagen, nur auf das äußere Fortkommen bedacht, bestimmt sie ihn für die kaufmännische Laufbahn. Ein Bankier und ein Spezereiwarenhändler Frankfurts suchen den Achtzehnjährigen umsonst in die Lehre zu nehmen. Und als Heine im Jahre darauf dem Kontor seines reichen Oheims Salomon Heine zugeteilt wird und mit dessen Mitteln 1818 sogar die Gründung einer eigenen Handlung, des Manufakturwarengeschäftes „Harry Heine u. Komp." erreicht, muß er schon im Frühsommer des folgenden Jahres liquidieren. An Heines kaufmännischem Talent endgültig verzweifelnd gewährt der Oheim dem „dummen Jungen" die Mittel zum Studium: er soll die Rechte studieren, um sich in Hamburg als Anwalt niederzulassen. Kurze Privatstunden vermögen Heine nur eine recht lückenhafte Vorbildung zum Studium zu geben, dem er in Bonn, Berlin und Göttingen obliegt. Von Anfang an liegen seine juristischen mit seinen literarischen, geschichtlichen, philosophischen Interessen im Streit. Nach der Promotion spielt er vergebens mit dem Gedanken einer Habilitation in Berlin, vergebens sucht er, sich in Hamburg als Advokat niederzulassen, vergebens müht er sich um eine Professur der Literaturgeschichte an der Universität München, und vergebens ist auch sein letzter Versuch, durch Varnhagens Vermittelung den Platz eines Hamburger Ratssyndikus zu erlangen. Immer wieder treten ihm sein Judentum oder sein Liberalismus in den Weg. Und als er im dritten Band der „Reisebilder" im Grafen Platen

nicht nur einen persönlichen Gegner, sondern den Vertreter klerikal-konservativer Parteiungen erniedern will, da empört er nicht nur diesen, sondern durch die Zerrbilder Gumpelinos und Hirsch Hyazinths, in denen er sich den Angriffen des Grafen Platen gegenüber („Same Abrahams", „Petrark des Laubhüttenfests", „Synagogenstolz") ironisch von den Juden sondern will, auch die Juden. Heimat- und berufslos siedelt er im Mai 1831 nach Paris über, das die Julirevolution ihm zur Hauptstadt der Freiheit gemacht zu haben scheint. Hier ist er ganz auf seine literarische Tätigkeit angewiesen. Aber seine dichterische Kraft ist nicht groß und schöpferisch genug, sein Leben zu füllen. Früh hat er versucht, über seine lyrischen Dichtungen, „die alle nur Variationen desselben kleinen Themas sind" (1823 an Immermann) zu großen Kunstwerken vorzudringen, zu zeigen, „ob ich, der ich bisher nur die Historie von Amor und Psyche in allerlei Gruppierungen gemalt habe, ebensogut den Trojanischen Krieg malen kann". Aber weder seine tragischen noch epischen Versuche gelangen. Die wurzellose Subjektivität seines Wesens verschloß ihm die Objektivität der Sinnenwelt im Roman wie die der Ideenwelt in der Tragödie. So sah er sich, wenn er überhaupt tätig sein wollte, früh aus dem Gebiete der Dichtung hinausgedrängt. Und da ihm auch nicht die Objektivität der Wissenschaft, wie etwa Uhland, zustand, schuf er sich jene Zwischengattung der „Reisebilder", die alle Subjektivität seines Wesens, Gefühle, Gedanken, Einfälle und Bilder wahllos aufzunehmen vermochte, die zu formlos ist, um Dichtung, zu sprach- und bildgewaltig, um nur Feuilleton zu sein. Aber je notwendiger er mit dieser Zwischengattung aus dem Gebiete zeitloser Formen in die Fragen der Zeit hineingeriet, desto offenbarer wurde die Zwiespältigkeit dieser Gattung: der zeitlose und zeitliche Betrachter, der Dichter und Politiker in ihm standen gegeneinander auf. Wer war der Wichtigere? Bald schon dünken ihm die Probleme der Zeit die drängenderen und wertvolleren. „Kampf dem verjährten Unrecht" — ruft er Ende 1822 Immermann zu —, „der herrschenden Torheit und dem Schlechten! Wollen Sie mich zum Waffenbruder in diesem heiligen Kampfe, so reiche ich Ihnen freudig die Hand. Die Poesie ist am Ende doch nur eine schöne Nebensache."

Es ist die Zuflucht der Heimatlosen, wenn sich ihnen alle

Welt versagt, wenigstens in einem geliebten Herzen Heimat- und Wurzelboden zu finden. Brentano und Lenau waren in dieser Sehnsucht vergangen. Hölderlin und Novalis hatten darin ihr einziges Erlebnis begründet. Auch Heines frühe, unglückliche Liebe erklärt sich also. Aber seine unglückliche Liebe hat nichts von der tragischen Größe Hölderlins-Diotimas, nichts von der todesinnigen Novalis-Sophiens, von der hilflos ringenden Brentanos-Luise Hensels oder der dämonischen Lenaus zu Sophie Löwental. Ihrer aller Unglück gründete im Unglück des Endlichen, in der unerbittlichen Tragik des Daseins, in der mystischen Urschuld der Individuation. Heines Unglück gründete in der Laune einer selbstsüchtigen, verwöhnten, berechnenden jungen Dame. Unorganisch von früh auf, hatte sein Wesen keine Sicherheit und Notwendigkeit in der Wahl der Geliebten, willkürlich in sich, mußten ihm Ebenbild oder Ergänzung ebenso willkürlich werden. So konnten zufällige, äußere Gründe die heimlich bestimmenden sein. Und so verrieten sich Zufälligkeit und Willkür des Wählenden in der kalten, spöttischen Abweisung der Gewählten. Amalie war das Wesen Heines fremd und unverständlich. Und eine tragische Folge von Heines Wurzellosigkeit und unorganischer Willkür war, daß er jahrelang in heftiger Leidenschaft an einer Liebe litt, die ohne innere Notwendigkeit, um ein Weib litt, das seinem tiefsten Wesen fremd und unwert war. Und tragischer noch war es, daß eben darum diese Liebe nicht zu den schmerzlich-seligen Tiefen aller wahren Liebe führen konnte. Von diesem Erlebnis führte kein Weg zu den „Müttern". Und eben weil Heine die Qual und Unruhe dieser Leidenschaft nicht überwinden konnte, dadurch, daß er sie ins Zeitlose hinaufläuterte, suchte er sich von ihr zu befreien, indem er sie zersetzte, zerstreute und verleugnete. „Aufrichtig gesagt: welche schreckliche Krankheit ist die Frauenliebe! Sehr gescheite und erfahrene Ärzte raten zur Ortsveränderung und meinen, mit der Entfernung von der Zauberin zerreiße auch der Zauber. Das Prinzip der Homöopathie, wo das Weib uns heilet vom Weibe, ist vielleicht das probateste." („Memoiren".) Früh und reichlich hatte Heine von diesem homöopathischen Prinzip Gebrauch gemacht, lange mit zerrissenem, ruhlosem Herzen. Vergebens sucht er sich noch einmal aus dieser Zerstreuung und Selbstzersetzung durch eine

zweite Leidenschaft zu Amaliens jüngerer Schwester Therese zu retten, sie entsteht und zerfällt unter verwandten Bedingungen wie seine erste. Gellend spottet das bittere Wissen des ersten Erlebnisses in das zweite hinüber:

Glaub nicht, daß ich mich erschieße,
Wie schlimm auch die Sachen stehn!
Das alles, meine Süße,
Ist mir schon einmal geschehn.

In den beiden Jugenddramen „Almansor" und „Ratcliff" hatte Heine mit sehnsüchtiger Leidenschaft das romantische Dogma von der erlösenden Allmacht der Liebe gesungen:

Du sprachest aus, Zuleima, jenes Wort,
Das Welten schafft und Welten hält zusammen,
Du sprachest aus das große Wörtlein „Liebe".

Seine Sehnsucht war unerfüllt geblieben, an der Willkür ihrer Wahl war sie zerbröckelt. Und indem er die geistige Hälfte dieser Sehnsucht in bitterster Selbstironie zersetzt und zerfetzt, trägt er ihre sinnliche Hälfte nach seinem „homöopathischen Prinzip" in die Fülle der Liebeleien hinein, zu Kurtisanen und Bürgermädchen, Schauspielerinnen und Weltdamen. Immer unheilbarer wird der tiefe Riß seines Lebens. Voll herbem Hohn mischt er in seinen Gedichten die Verse an Amalie und Therese unmittelbar mit den dichterischen Ergebnissen seiner sinnlichen Abenteuer. Und spät in Paris gesteht er seinem Freunde Gérard de Nerval, daß, „nachdem er das Paradies seiner Liebe verloren hatte, die letztere für ihn nur noch ein Handwerk blieb".

Aus all diesem Zwiespalt, dieser Ruh- und Heimatlosigkeit wuchs Heines Lyrik, wuchs ihre erste große Sammlung, das „Buch der Lieder" (1827).

Die literarischen Anfänge Heines wurzeln in der ausgehenden Romantik, jener allgemeinen, phantastischen und verträumten Romantik, der ein Jünglingsleben stets zuneigt, wenn nicht klare, feste Lebensformen, sichere Heimat- und Familientraditionen es halten und leiten. Je wurzelloser Heine in der Welt des Wirklichen war, ohne Land, Volk und Beruf, desto notwendiger flüchtete er früh in die Welt der Phantasie, der Träume, der Stimmungen. Napoleon und die Madonna, Truppendurchzüge, ebenso wie Prozessionen geben seiner ruhlosen Phantasie die Nahrung. „Die Poesie, welche in der Symbolik

des katholischen Dogmas und Kultus blüht und lodert, die unendliche Süße, die geheimnisvoll selige Überschwenglichkeit und schauerliche Todeslust jener Poesie" reizten und verlockten ihn. Das katholische Düsseldorf, die katholischen Lehrer, die persönlichen Beziehungen des Hauses zum geistlichen Rektor brachten ihm den Katholizismus nahe. Die Dichtungen der Romantiker erneuerten und verdeutlichten seine poesievolle Symbolik. So bereitete sich in ihm die feinsinnige dichterische Nachempfindung des Madonnenglaubens: „Die Wallfahrt nach Kevelaar". In einem Brief aus dem Jahre 1816 spielt Heine sogar mit dem Gedanken des Übertritts. In Liebeskummer ersehnt er die himmlische Madonna, da sich ihm die irdische versagt. „Ich muß ja eine Madonna haben. . . . Ich will die Sinne berauschen. Nur in den unendlichen Tiefen der Mystik kann ich meinen unendlichen Schmerz hinabwälzen. Wie erbärmlich scheint mir jetzt das Wissen in seinem Bettlerkleid." In manchen Jugendgedichten, zumal in der „Weihe", sowie in den Jugenddramen machen sich katholisch-romantische Einflüsse geltend.

In die Schauer der Mystik mischt sich das Schauerliche und Gespenstische, das ihm literarisch durch die Lektüre des jungen Tieck und E. T. A. Hoffmanns zuweht, und das er im Leben aus seiner Jugendliebe zur schönen Scharfrichterstochter Josepha gewinnt. Aber beide Erregungen hatten nur Beziehung zu seiner Phantasie, nicht zu seinem Wesen, innerst waren sie zufällig und willkürlich. So konnten die ersten Gedichte (1821), die diesen Erregungen entwuchsen, nur in „Traumbildern" ihr Eigenstes offenbaren, in Traumbildern, die voll gespenstischer Bewegung, voll schwelender Glut sind, aber wesenlos und bedeutungsarm. Den „Traumbildern" noch vielfach in der Stimmung verwandt sind die „Romanzen" der Sammlung, der Lieder sind nur wenige und unbeträchtliche. Aus den Sonetten klingt der Einfluß A. W. Schlegels, dessen Vorlesungen Heine in Bonn besucht und dem er persönlich nähergekommen war. Er hatte ihn neu für die romantischen Ideale entzündet, und ein begeistertes Sonett ist ihm gewidmet. In der literarischen Anzeige des Verlags, die sicherlich Heine geschrieben hat, heißt es: „Fast alle Gedichte dieser Sammlung sind ganz im Geist und im schlichten Ton des deutschen Volksliedes geschrieben." Die Volksballade ist es, deren Ton

die „Traumbilder“ und die „Romanzen“ nachbilden. Die Unmittelbarkeit und Sprunghaftigkeit des Dialogs, volkstümlich abergläubische Vorstellungen, Bilder und Wendungen erinnern in Fülle an die Balladen und Romanzen des „Wunderhorn“, an Bürgers volkstümliche Gespensterballaden oder an Uhlands weichere Romantik. Und wie Heine sich hier an die Volksballade lehnt, so lehnt er sich in den nächsten Sammlungen (Lyrisches Intermezzo, Heimkehr, Neuer Frühling usw.) an das Volkslied. Schottkys Sammlung österreichischer Tanzreime (Schnadahüpfl) hat ihn angeregt und die volkstümliche Lyrik Wilhelm Müllers. „Ich bin groß genug“ — schreibt er diesem 1826 —, „Ihnen offen zu bekennen, daß mein kleines Intermezzo-Metrum nicht bloß zufällige Ähnlichkeit mit Ihrem gewöhnlichen Metrum hat, sondern daß es wahrscheinlich seinen geheimnisvollsten Tonfall Ihren Liedern verdankt, indem es die lieben Müllerschen Lieder waren, die ich eben zu der Zeit kennen lernte, als ich das Intermezzo schrieb.“

Wilhelm Müller (1794—1827) hatte in einigen leichten, sangbaren Liedern (Das Wandern ist des Müllers Lust — Im Krug zum grünen Kranze — Am Brunnen vor dem Tore) den Ton des Volksliedes glücklich getroffen. Er war eine einfache, klare, lebensfrohe Natur, die von eigenen Leiden und Leidenschaften, von Kämpfen und Siegen nichts zu offenbaren hatte. So nutzte er seine nicht gerade beträchtliche, unbestimmte poetische Sehnsucht und Begabung, um den Ton des Volksliedes, dessen Bilder, Gefühle und Situationen immer neu zu variieren. Er ist der erste jener unseligen Epigonen des Volksliedes, die dessen menschlich-schlichten, ewigen Gehalt von Liebesleid und -lust, von Natur und Wandern oberflächlich anempfinden, verweichlichen und verwässern, der erste, der im Ton des Volksliedes mit erlogenen Liebesschmerzen und -freuden hausieren geht. Bald dichtet er aus der Seele eines Müllergesellen, bald eines Handwerksburschen. Durch Hirt und Jäger, Postillon und Kellnerin sucht er die Eintönigkeit seines Themas neu und reicher aussprechen zu lassen. Und er dichtet stets in ganzen Zyklen. Die unglückliche Liebe seines Müllergesellen setzt er in 25 lyrische Nummern um. Und in der „Winterreise“ wird wieder eine unglückliche Liebe (eine glückliche wäre nicht so ergiebig) zu 29 Gedichten ausgedehnt. Die genialen Kompositionen Schuberts haben diese leeren Reime-

reien mit innerer Wahrheit und Notwendigkeit erfüllt. Sie lassen uns vergessen, wie leicht und billig diese lyrische Dutzendware ist. Gibt es ein Liebeslied, das trivialer ist als „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein“? Und gibt es eine widerwärtigere Sentimentalität, als wenn der Müllergeselle die grüne Uniform eines glücklichen Nebenbuhlers, des Jägers, paraphrasiert: „In Grün will ich mich kleiden — In grüne Tränenweiden: — Mein Schatz hat's Grün so gern ...“, um schließlich mit Bezug darauf zu jammern:

Ich möchte ziehn in die Welt hinaus,
Hinaus in die weite Welt;
Wenn's nur so grün, so grün nicht wär'
Da draußen in Wald und Feld

oder wenn der unglücklich Liebende der „Winterreise“ einer zudringlichen Krähe zuseufzt:

Krähe, wunderliches Tier,
Willst mich nicht verlassen?
Meinst wohl bald als Beute hier
Meinen Leib zu fassen?

Nun es wird nicht weit mehr gehn
An dem Wanderstabe,
Krähe, laß mich endlich sehn
Treue bis zum Grabe!

Bezeichnend für die Art, wie Müller dichtet (jede Sommerfrische wird lyrisch ausgebeutet) ist es, wenn er auf der Insel Rügen davon hört, daß die Möwe den Seehund beim Nahen des Jägers warnend anfliegt, und sich ihm die Möwe sofort in die (imaginäre) Geliebte wandelt, der Seehund, aus dem schließlich in völliger Zertrümmerung des Vergleichs ein Seemann wird, in ihn selber. Genießbarer sind einzelne der Griechenlieder, die den griechischen Freiheitskampf begleiten und verherrlichen, zumal „der kleine Hydriot“.

An diesen Lyriker schreibt Heine: „Ich habe sehr früh schon das deutsche Volkslied auf mich wirken lassen; späterhin, als ich in Bonn studierte, hat mir August Schlegel viel metrische Geheimnisse aufgeschlossen, aber ich glaube erst in Ihren Liedern den reinen Klang und die wahre Einfachheit, wonach ich immer strebte, gefunden zu haben. Wie rein, wie klar sind Ihre Lieder, und sämtlich sind es Volkslieder. In meinen Gedichten hingegen ist nur die Form einigermaßen volkstümlich, der Inhalt gehört der konventionellen Gesellschaft. Ja, ich bin groß genug, es sogar bestimmt zu wiederholen, daß mir durch die Lektüre Ihrer 77 Gedichte zuerst klar geworden, wie man aus den alten vorhandenen Volksliederformen neue

Formen bilden kann, die ebenfalls volkstümlich sind, ohne daß man nötig hat, die alten Sprachholprigkeiten und Unbeholfenheiten nachzuahmen."

In diesem Brief haben wir das deutlichste Zeugnis über Heines Verhältnis zum Volkslied, wir haben zugleich das Zeugnis über den tiefen Zwiespalt dieses Verhältnisses.

Brentano, Eichendorff, Uhland, Mörike hatten im Volksliede sich gefunden, in seiner Erneuerung sich selber ausgesprochen. Ihre Naturen waren dem Volke innerst verwandt, waren aus gleichem, altem Heimatboden entsprossen, waren den religiösen und sittlichen Überlieferungen ihres Volkes lebendig nah. Sie sammelten Volkslieder, sie dichteten Volkslieder, weil sie selber im bewußteren, liebenden Anteil Glieder ihres Volkes waren. Heine war diese organische Volksverbundenheit durchaus fremd. In seinem Blute noch dem Ghetto verwachsen, in seinem Willen neuen freieren Heimatbodens begierig, als Knabe zu israelitischen Bräuchen und Sitten angehalten, als Mann gerade dieser Gebräuche mit Vorliebe spottend, ein getaufter Jude und damit weder Jude noch Christ, schließlich ein unversöhnlicher Feind des Christentums, hatte er an keiner Volksgemeinschaft wahrhaft teil. Sein Geist war ausgewiesen aus aller Überlieferung hinausgewiesen auf neue Meere nach neuen Welten, Zwiespalt und Sehnsucht war seine Heimat, Ironie seine Lösung. Niemand war der inneren Form des Volksliedes fremder, und doch wagte er, sich dessen äußere anzueignen. Nur diese äußere, technische Anschauung des Volksliedes erklärt es, daß er Wilhelm Müllers Lieder als Volkslieder nahm. Und eine durchweg äußere, technische Erkenntnis ist es, die er ihnen entlehnt, daß „man aus den alten vorhandenen Volksliederformen neue Formen bilden kann, die ebenfalls volkstümlich sind". Aus einer solchen bewußten Übernahme der äußeren Form bei einer geradezu entgegengesetzten inneren Form des Übernehmenden konnte nur ein unwahres Kunstwerk werden, eine unwahre „Volkstümlichkeit". Und schon in den ersten Gedichten Heines, in den „Traumbildern" und „Romanzen" ist dieser Zwiespalt deutlich. Der „Geist und schlichte Ton des deutschen Volksliedes", den die Anzeige ihnen zuschreibt, ist ihnen keineswegs eigen. Wohl sind die äußeren Stilmittel der Volksballade dramatisch verwendet, aber sie sind unorganisch gesteigert und gehäuft. Die

Phantasie, die beziehungs- und heimatlos ist, stürmt ruhelos stets zu den letzten Möglichkeiten. Ohne Ausgleich sind überall die äußersten Mittel zusammengezwungen. Und der Geist, der diese Mittel so willkürlich ausnutzt, ist alles andere als „schlicht", ist so uneinheitlich, daß er sich und seinen Mitteln immer wieder ironisch gegenübersteht. Wenn im berühmtesten der „Traumbilder" die Toten, die um der Liebe willen gestorben sind, aus den Gräben steigen und ihre Geschichte geben, so schrillt selbst von diesen Leichen jede die grelle Selbstironie des Dichters wieder. Innere und äußere Form der Volksballade sind hier travestiert. Auch die „Romanzen" zeigen diese Willkür und Ironie, diese Unwahrheit der Form. Am bezeichnendsten ist vielleicht „Die Fensterschau":

> Der bleiche Heinrich ging vorbei,
> Schön Hedwig lag am Fenster.
> Sie sprach halblaut: Gott steh mir bei,
> Der unten schaut bleich wie Gespenster!
>
> Der unten erhub sein Aug' in die Höh',
> Hinschmachtend nach Hedwigs Fenster.
> Schön Hedwig ergriff es wie Liebesweh,
> Auch sie ward bleich wie Gespenster.
>
> Schön Hedwig stand nun mit Liebesharm
> Tagtäglich lauernd am Fenster.
> Bald aber lag sie in Heinrichs Arm
> Allnächtlich zur Zeit der Gespenster.

Hier sind alle Vorstellungen der Volksballade von dem dämonisch verzehrenden Weh der Liebe, von ihrer unwiderstehlich zündenden Macht übernommen, um schließlich überraschend travestiert zu werden. Das Individuum lebt sich eine Zeitlang spielerisch in Vorstellungen des Volkes ein, um sie dann in persönlicher Willkür zu vernichten.

Und wie dieser Versuch, Volkslieder ohne Volk zu dichten, ohne Volksverbundenheit, notwendig in Ironie enden mußte, so der verwandte, Liebeslieder zu dichten, ohne unbedingte, innerste Liebesverbundenheit.

Worin besteht denn die tiefere Bedeutung des Liebeserlebnisses, die Gewalt, die ihm innerhalb aller Kunst, zumeist aber der Lyrik die zentrale Stellung gibt? Worin anders, als daß der Liebende über seine Einseitigkeit und Einsamkeit hinweg in der Geliebten die Einheit und Allheit des Lebens erahnt,

erfährt und begreift, des diesseitigen Lebens beim apollinischen, des jenseitigen beim dionysischen Künstler. Es ist dieselbe unio mystica wie die religiöse des Ekstatikers; in ihr nimmt der Liebende, der Einzelne, das Erlebnis des Ganzen, der Endliche das Erleben des Ewigen vorweg. Wie der Ekstatiker im Augenblick der Ekstase sich nicht nur in Gott verliert, sondern Gott ist, so ist der Liebende in den höchsten Augenblicken der Liebe selber die Welt, das Universum, die Ewigkeit. Und von diesen Augenblicken zu künden als der höchsten Steigerung oder Offenbarung, die der Persönlichkeit zugänglich ist, unmittelbar und explosiv zu künden, das ist Jubel und Bestimmung des Liebeslieds.

Heine empfand in der Heimat- und Ruhlosigkeit seiner Jugend wohl die Sehnsucht nach diesem Erlebnis, aber er begriff diese Sehnsucht nicht, aus der unorganischen Zwiespältigkeit seines Innern übertrug er sie willkürlich und zufällig auf ein Weib, das dieser Sehnsucht fremd und unwert war, das sie mit Kühle und Spott erwiderte. So blieb als erste Möglichkeit der Liebeslieder, eben die Sehnsucht als solche zu offenbaren. Aber die Sehnsucht, die in Amaliens Verhalten sofort im Empirisch-Nächsten Widerstand erfuhr, fand eben dadurch keine Möglichkeit, sich zu vertiefen, zu ihrem symbolischen, großen Zusammenhange weiterzudringen. Sie verweilte beim einzelnen, sie blieb oder wurde zufällig, schmachtend, tändelnd. Und je länger die Sehnsucht unverstanden blieb, je länger sie abgewiesen und verhöhnt wurde, desto unausweichlicher mußte Heine selber die Willkür, die Zufälligkeit, ja die Unwürdigkeit seiner Wahl einsehen. Er hatte sich gedemütigt, aber nicht wie der wahrhaft Liebende, der sich demütigen darf, weil er in der Geliebten sich vor dem Ganzen, dem Universum, vor Gott demütigt, dessen Symbol sie ist, er hatte sich vor einer höchst empirischen, unsymbolischen, selbstsüchtigen jungen Dame gedemütigt, deren Eitelkeit nur spöttisch Notiz von dieser Demut nahm. Sein Stolz bäumt sich auf; noch ist er in seine Empfindung verstrickt, aber bald zweifelt seine Sehnsucht, höhnt sein Stolz über diese Empfindung, und die Form seiner Liebeslieder kündet von dieser Zersetzung; immer wieder wirft sich seine heimatlose Sehnsucht aufs neue in diese unselige Leidenschaft, immer aufs neue tritt sein wissender Stolz über sie hinweg, um in bitterer Selbstironie sie zu verleugnen, sich

und uns in einem Witzwort glauben zu machen, daß es mit dem allen nicht ernst gewesen sei. Und je mehr Heine die heimliche Tragik dieses Vorgangs zersetzt und in kleine sinnliche Abenteuer zerstreut, desto mehr büßt die Ironie an Herbheit und Bitterkeit ein, desto mehr löst sie sich in eine allgemeine witzige Skepsis auf.

So erklärt sich die innere, fast immer unwahre Form von Heines Liebesgedichten. Und verhängnisvoll ist es, daß er zum Ausdruck dieser zwiespältigen, ironischen inneren Form die äußere Form des Volksliedes wählt, des volkstümlichen Liebesliedes, dessen innere Form schlichteste Wahrheit und Notwendigkeit ist. Aus diesem Widerstreit der äußeren und inneren Form konnte das Gedicht unmöglich organisch emporsprießen, und es ergab sich die Aufgabe, die Einheit des Gedichtes, die nicht gewachsen war, bewußt artistisch zu schaffen. Daher die unermüdliche Ziselierarbeit Heines auch am kleinsten Gedichte, daher bald das Überwuchern des Artistischen, das rein artistische Wiederholen und Variieren eines längst zersetzten Gehalts, „die Variation desselben kleinen Themas", „die Historien von Amor und Psyche in allerlei Gruppierungen", daher schließlich die Manier, die Requisitenlyrik. Und wie die Liebe sich immer mehr zum rein artistischen Objekt verflüchtigt (schon die Mehrzahl der Intermezzolieder sind bewußt als Zyklus komponiert), so wird auch die Natur frühzeitig nur artistisch erlebt. Heine, der alles andere als in Goethes Sinne „eine Natur" war, hat ein inneres Verhältnis zur Natur nie besessen. Die Jahrtausende des Ghetto hatten den Juden der Natur entfremdet, und es ist eine rein phantastisch-artistische Natur, mit der Heine umgeht, keine erlebte. So können ihm indische oder lappländische Schilderungen besser gelingen als heimisch-nächste. So wird die Einfachheit, Unschuld und Kraft der Natur in die eigene Zersetzung hineingezogen. Die Natur wird ironisch, konventionell, sentimental. „Die Veilchen kichern und kosen." „Zwischendrein schrillen die Möwen wie kaltes ironisches Kichern." „Und wüßten's die Blumen, die kleinen — Wie tief verwundet mein Herz — Sie würden mit mir weinen." „Sterne mit den goldnen Füßchen — Wandeln droben bang und sacht." Und vergebens fragt man sich, wie der berühmte einsam-verschneite Fichtenbaum dazu kommt, von einer Palme zu träumen, es sei denn,

daß ihm die Idee der Palme in einem metaphysischen Vorleben vermittelt wäre.

Konventionell wie Heines Naturanschauung mußte auch seine Natur-Mythologie werden. Und davon geben die freien Rhythmen der „Nordseebilder" reichliche Proben. Ihre berühmten Naturbilder entbehren jeder Reinheit und Wahrheit; in die gewaltigsten Naturerscheinungen werden — unzulänglich und damit unwahr — zur Beseelung oberflächliche, konventionelle Gefühle und Reflexionen hineingetragen. Sonne und Mond sind ein hohes, leuchtendes Ehepaar, dem böse Zungen Zwiespalt zischelten. Einst glänzten sie ehlich vereint am Himmel mit ihren Kindern, den kleinen, unschuldigen Sternen. Seitdem aber ergeht sich der trotzige Sonnengott in einsamer Pracht, und Luna schmachtet ihm nach mit den verwaisten Sternenkindern, bis er abends unerbittlich in sein flutenkaltes Witwenbett hinabeilt. Oder es scheint „Die Sonne sei — eine schöne Frau, die den alten Meergott — aus Konvenienz geheiratet". Das ist eine verkleinernde Salonmythologie.

Und dieser Zwiespalt von innerem Gehalt und äußerer Form klafft in den Nordseebildern genau so umgekehrt, wenn es gilt, das Seelische der Naturbilder zu vergegenständlichen. „Heil dir! du junge Königin! — Von der Sonne droben — Reiß ich das strahlend rote Gold — Und webe draus ein Diadem — Für dein geweihtes Haupt. — Von der flatternd blauseidnen Himmelsdecke — Worin die Nachtdiamanten blitzen — Schneid ich ein kostbar Stück — Und häng es dir als Krönungsmantel — Um deine königliche Schulter." Die Natur ist zu einem Putz- und Konfektionslager zerkleinert. Und die Bilder sind eben in ihrer Übersteigerung unwahr und unanschaulich, sie sind vom Intellekt, nicht von der Anschauung erzeugt und gehen denn auch in rein intellektuelle Bilder über: „Ich gebe dir einen Hofstaat — Von steifgeputzten Sonetten — Stolzen Terzinen und höflichen Stanzen — Als Läufer diene dir mein Witz — Als Hofnarr meine Phantasie" usw. Auch das berühmte Bild, wo der Dichter sein „Agnes, ich liebe dich" zuerst in den Sand schreibt, darin es die Wellen verwischen, um dann aus Norwegs Wäldern die höchste Tanne zu reißen, sie in den Ätna zu tauchen und das Liebeswort mit solcher feuergetränkten Riesenfeder an die dunkle Himmelsdecke zu schreiben, ist übersteigert, unwahr, intellektuell. Man suche

es nur einen Augenblick, wirklich zu sehen, den Dichter mit der Tanne und dem Ätna, um sich klarzumachen, wie unmittelbar ein intellektuelles Bild vor der Anschauung in Karrikatur umschlägt.

All dieser Zwiespalt wird von Heine nicht passiv hingenommen, er wird von ihm aufgenommen, begriffen und genutzt. Er vermag ihn nicht in Einheit zu lösen, er steigert ihn, er spitzt ihn zu, er verdichtet ihn. Das Epigramm, die antithetische Zuspitzung, das ist die ihm eigenste Art der Selbstdarstellung und in gewissem Sinne der Selbstbefreiung. Ein Kritiker der Zeit hat die Nordseebilder die Dichtungsart des „kolossalen Epigramms" genannt, und Heine hat den Ausdruck anerkannt. Und wenn in den Nordseebildern dieses Stilmittel besonders auffällt, so sind doch die gereimten Lieder nicht weniger dadurch bedingt. Das Epigramm ist die äußere Form der Ironie. „Anfangs wollt ich fast verzagen — Und ich glaubt, ich trüg es nie — Und ich hab es doch getragen — — Aber fragt mich nur nicht: wie?" „Ein Jüngling liebt ein Mädchen — Die hat einen anderen erwählt — Der andere liebt eine andere — Und hat sich mit dieser vermählt . . ." Hier wird gerade durch die nüchternste antithetische Zuspitzung die Wirkung erzielt. Und mit welcher Vollendung Heine diese epigrammatische Antithese in künstlerische Darstellung umzusetzen weiß, zeigt sein Gedicht:

Es war ein alter König,
Sein Herz war schwer, sein Haupt war grau.
Der arme alte König
Nahm eine junge Frau.

Es war ein blonder Page,
Blond war sein Haupt, leicht war sein Sinn;
Er trug die seidne Schleppe
Der jungen Königin.

Kennst du das alte Liedchen?
Es klingt so süß, es klingt so trüb!
Sie mußten beide sterben,
Sie hatten sich viel zu lieb.

So sind viele Gedichte ganz als Antithesen gebaut, andere beginnen oder schließen wenigstens mit ihnen: „Aus meinen großen Schmerzen mach ich die kleinen Lieder." „War es der Geliebten Stimme — Oder nur die Nachtigall?" „Und wenn meine Liebste ein Herzchen hätt — Ich machte darauf ein hübsches Sonett" usw. usw.

Aber diese hohe Durchbildung des epigrammatisch-antitheti-

11*

schen Stils vermag doch den Mangel an Leidenschaft, Tiefe, Notwendigkeit im „Buch der Lieder“ nicht zu ersetzen. Es sind sehr, sehr wenig Gedichte, die noch heute uns zwingend erscheinen, die wahr und zeitlos sind, am ehesten noch die feinen, mit höchster Meisterschaft des Stils gezeichneten Situationsbilder: „Wir saßen am Fischerhause — Und schauten nach der See“ oder:

Das ist ein schlechtes Wetter,
Es regnet und stürmt und schneit;
Ich sitze am Fenster und schaue
Hinaus in die Dunkelheit.

Da schimmert ein einsames Lichtchen,
Das wandelt langsam fort;
Ein Mütterchen mit dem Laternchen
Wankt über die Straße dort.

Ich glaube, Mehl und Eier
Und Butter kauft sie ein;
Sie will einen Kuchen backen
Fürs große Töchterlein.

Die liegt zu Hause im Lehnstuhl
Und blinzelt schläfrig ins Licht;
Die goldnen Locken wallen
Über das süße Gesicht.

Unter den Balladen ragen „Die Grenadiere“ in hinreißender Gewalt über alle Lieder des früheren Heine hinaus. Hier ist Wahrheit, die leidenschaftliche Liebe des jungen Dichters zur Größe und Tragik des Genies, der begeisterte Opferwille, der nichts heißer ersehnt, als einer hohen Idee durch Grab und Tod verbunden zu bleiben. Hier ist einmal die innere und äußere Form der Volksballade restlos eins geworden, wenn es auch französisches Volkstum ist, das hier das Pathos des Gefühls und der Gebärde gibt. Fern aller Sentimentalität und Ironie, einfach und erhaben entwickelt und steigert sich Empfindung und Darstellung zur letzten Leidenschaftlichkeit.

Im dritten Band der „Reisebilder“, kurz vor dem Ausbruch der Julirevolution, hatte Heine geschrieben: „Ich weiß nicht, ob ich es verdiene, daß man mir einst mit einem Lorbeerkranz den Sarg verziere. Die Poesie, wie sehr ich sie auch liebte, war mir immer nur heiliges Spielzeug oder geweihtes Mittel für himmlische Zwecke. Ich habe nie großen Wert gelegt auf Dichterruhm, und ob man meine Lieder preiset oder tadelt, es kümmert mich wenig. Aber ein Schwert sollt ihr mir auf den Sarg legen; denn ich war ein braver Soldat im Befreiungskriege der Menschheit.“

Mehr und mehr war Heine aus dem Gebiete des Zeitlosen, der reinen Kunst hinausgedrängt worden. Mehr und mehr glaubte er, sich und seine Berufung im unmittelbaren Kampfe der Zeit zu erfüllen. Als politischer Kämpfer ging er nach

Paris, in die Stadt der Freiheit, um „mit eigenen Augen Weltgeschichte zu sehen", sich „in den Strudel der Tageswellen, der brausenden Revolution" zu werfen. Aber die Tragik seines Schicksals verfolgt ihn auch hier und treibt ihn unerbittlich weiter von Zwiespalt zu Zwiespalt.

Als idealistischer Patriot hatte der junge Heine begonnen, in jener politischen Stimmung, die nach den Freiheitskriegen unter der studierenden Jugend blühte. Er hatte sich 1815 als Freiwilliger zum zweiten Freiheitskriege gegen Napoleon gemeldet, er hatte sich in Bonn und Göttingen für deutsche Vorzeit begeistert, der Kölner Dom und das Nibelungenlied hatten ihn erfüllt. Er war aufgegangen im Geiste der Burschenschaften, ihrem Deutschtum und ihrer Freiheitsbegeisterung. So erlebte er nach der Ermordung Kotzebues die Verfolgungen der reaktionären Regierungen, die Karlsbader Beschlüsse. Die Zusammenkünfte der Burschenschaften wurden verboten, das Kommersbuch durch die Zensur verstümmelt, Heine selbst vor den Untersuchungsrichter zitiert, die Berliner Studentenvereinigung, der er angehörte, wurde aufgelöst, viele Studenten ausgewiesen oder gar eingekerkert. Es war nur natürlich, daß Heine sich daraufhin der großen liberalen Gegenströmung anschloß, die nun allenthalben unter der studierenden Jugend ausbrach. Noch verknüpfte er eine Zeitlang das patriotisch-romantische Ideal der „Teutomanen" mit immer fortschrittlicheren demokratischen Anschauungen. Seit 1821 aber, nach seiner Ausschließung aus der Göttinger Burschenschaft, nach sehr gereizten Erfahrungen über den Antisemitismus und bornierten Franzosenhaß dieser Kreise, rückt er immer mehr vom Patriotismus ab, der Revolutionspartei, dem revolutionären Frankreich zu. Die Deutschtümelei wird ihm zum Gegenstand bittersten Spottes. Und wie er weder die reaktionäre Regierung noch die liberale Studentenschaft ernst zu nehmen vermag, wie ihn beide verfolgen, brechen aus bitterster Gereiztheit, aus qualvoller Heimatlosigkeit seine Anklagen gegen alles Deutsche aus: „Alles Deutsche wirkt auf mich wie Brechpulver." „Eigentlich bin ich auch kein Deutscher . . . Ich würde mir auch nichts darauf einbilden, wenn ich ein Deutscher wäre. Oh, ce sont des barbares! Es gibt nur drei gebildete zivilisierte Völker: die Franzosen, die Chinesen und die Perser. Ich bin stolz darauf, ein Perser zu sein." Je schmerzlicher er emp-

fand, daß er in seinem Vaterlande „nichts als Kampf und Not hatte, nicht sicher schlafen konnte, man ihm alle Lebensquellen vergiftete", desto tiefer flüchtete er in den demokratischen Kosmopolitismus.

Aber als er 1831 in die Heimat dieser Demokratie übersiedelt, in das Paris, darüber der Glanz der „Julisonne" aufgeflammt war, da erfährt er, daß es nur die Herrschaft der Plutokratie ist, die durch die Julirevolution die Herrschaft des Adels abgelöst hat, eine Bankiers- und Unternehmerherrschaft, „die ebensowenig taugt wie jene Noblesse mit demselben Egoismus". „Das neue Regiment, das an die Stelle des alten getreten ist, ist noch viel fataler; und noch weit unleidlicher anwidern muß uns diese ungefirnißte Roheit, dieses Leben ohne Wohlduft, diese betriebsame Geldritterschaft, diese Nationalgarde, diese bewaffnete Furcht, die dich mit dem intelligenten Bajonett niederstößt, wenn du etwa behauptest, daß die Leitung der Welt nicht dem kleinen Zahlensinn, nicht dem hochbesteuerten Rechentalente gebührt, sondern dem Genie, der Schönheit, der Liebe und der Kraft."

In bitterster Enttäuschung kehrt sich Heine aus der Unzulänglichkeit dieser Gegenwart zu einer Welt, die der Zukunft entsteigen soll, zur großen Erfüllung und Erlösung, die ihm in den Forderungen und Verheißungen des St. Simonismus gegeben scheint. Er glaubt an den Zukunftsstaat St. Simons, der sich auf einem wissenschaftlich ausgestalteten Wirtschaftssystem des Industriestaates aufbaut, einer gewaltigen Arbeiterorganisation, der alles öffentliche Vermögen zugehört, die alle Arbeitsmittel und Werkzeuge verteilt. Eine revolutionäre Erneuerung soll ihn heraufführen, aber keine Revolution von unten, vom Volke, sondern von oben, von der sozialen und geistigen Elite. Es gilt nicht ein Hinunterdrücken aller Kräfte auf ein mittelmäßiges Gleichheitsniveau, ein blödes Nivellieren, sondern ein Befreien aller Kräfte zu ihrer natürlichen Entfaltung. Allen soll gleiches Recht werden, insofern jedem sein Recht wird. Priester, Gelehrte, Künstler und Industrielle sollen sich zusammenfinden, die materielle und moralische Lage der ärmeren Klassen zu heben. Nicht länger mehr sollen mystische Ideen das Lebensziel der Menschheit fälschen und ins Metaphysische hinausweisen. „Gewiß trachten alle Christen nach dem ewigen Leben, aber die einzige Art, es zu erreichen,

besteht darin, in diesem Leben am Glück des Menschengeschlechts zu arbeiten.“ („Le nouveau Christianisme.“)

St. Simons Schüler, Bazard und Enfantin, hatten diese Gedanken aufgenommen und systematisiert. Das alte Christentum hatte die Welt auseinandergerissen, Gott und Welt, Geist und Materie, Seele und Leib durch Abgründe getrennt. Es hatte die Verderbnis der Welt, der Materie, des Leibes verkündigt, es hatte das Fleisch verflucht. Die neue Religion sollte die Harmonie wiederherstellen. „Man muß das Fleisch rehabilitieren! Dies ist die auffälligste und neueste Seite des Fortschritts, zu dem die Menschheit heute berufen ist.“ Es galt, den Gott, der nur Geist ist, durch den Gott, der Geist und Materie ist, durch den pantheistischen Gott zu ersetzen: „Gott ist alles Seiende; alles ist in ihm, alles durch ihn. Nichts ist außer ihm, aber keiner von uns ist er. Jeder von uns nimmt an seinem Leben teil, und wir alle vereinigen uns in ihm, denn er ist alles, was ist.“ (Enfantin.) In diesem sensualistischen Pantheismus müssen alle Gegensätze, aller Zwiespalt der Welt sich lösen. An Stelle der geistlichen und weltlichen Macht, von Kirche und Staat muß eine einzige Gewalt treten, ein Priesterkönig, ein Oberhaupt der Menschheit. In einer ungeheuren Hierarchie, einem Weltbund schwinden die Gegensätze von reich und arm, von schwach und mächtig, alles ist eins.

Und indem man so die Kräfte der Menschheit zu sich selbst befreite, zu ihrer eigensten Entfaltung, verhalf man Gott zu sich selbst, zum Selbstbewußtsein, zur Selbstentwickelung. Hier fand sich der St. Simonismus mit Anschauungen Hegels. „Im Menschen — verkündigt Heine — kommt die Gottheit zum Selbstbewußtsein, und solches Selbstbewußtsein offenbart sie wieder durch den Menschen. Aber dieses geschieht nicht in dem einzelnen und durch den einzelnen Menschen, sondern in und durch die Gesamtheit der Menschen: so daß jeder Mensch nur einen Teil des Gottweltalls auffaßt und darstellt, alle Menschen zusammen aber das ganze Gottweltall in der Idee und in der Realität auffassen und darstellen werden.“

Der Prophet dieses Reiches zu werden, das — glaubte Heine — sei seine größte Bestimmung. Enfantin hatte ihn „den ersten Kirchenvater der Deutschen“ genannt und ernsten Willens übermittelt Heine dies Wort an Laube. Es war das dritte Reich, das er verkünden wollte. Das heidnisch-sinnliche, darin

die junge Menschheit sich den Gelüsten ihres Fleisches hingab, sei versunken, das christlich-spiritualistische gehe zu Ende, und das neue pantheistische stehe nun auf, das beiden, Geist und Fleisch, gerecht werden und sie für immer einen solle.

In seinen Schriften über Deutschland entwickelte Heine sein neues sozial-religiöses Evangelium: „Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland“ und „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland.“ Und in „Deutschland, ein Wintermärchen“ gibt seine Dichtung ihr revolutionäres Manifest, Spott und Hohn über die haltlose Gegenwart, Sieges- und Jubelworte der sicheren Zukunft:

Sie sang vom irdischen Jammertal,
Von Freuden, die bald zerronnen,
Vom Jenseits, wo die Seele schwelgt
Verklärt in ew'gen Wonnen.

Sie sang das alte Entsagungslied,
Das Eiapopaia vom Himmel,
Womit man einlullt, wenn es greint,
Das Volk, den großen Lümmel.
— — —

Ein neues Lied, ein besseres Lied,
O Freunde, will ich euch dichten!
Wir wollen hier auf Erden schon
Das Himmelreich errichten.

Wir wollen auf Erden glücklich sein,
Und wollen nicht mehr darben;
Verschlemmen soll nicht der faule Bauch,
Was fleißige Hände erwarben.

Es wächst hienieden Brot genug
Für alle Menschenkinder,
Auch Rosen und Myrten, Schönheit und Lust,
Und Zuckererbsen nicht minder.

Ja, Zuckererbsen für jedermann,
Sobald die Schoten platzen!
Den Himmel überlassen wir
Den Engeln und den Spatzen.

Aber der Traum dieser friedlichen Welterneuerung, dieser Revolution von oben zerrann bald. Der St. Simonismus zerbröckelte an der harten Wirklichkeit, seine Jünger flüchteten, zerstreuten sich, gingen in der Gesellschaftsordnung auf, die sie bekämpft hatten. Wieder mußte sich die Sehnsucht Heines in bitterste Satire und Verachtung wandeln. Er sah ein, daß die Revolution von oben, von utopischen Gelehrten und Denkern unmöglich sei, nein, von unten würde sie losbrechen, aus der dunklen Masse des Volkes, aus Drang und Qual, aus ungeheurer, dämonischer Notwendigkeit. St. Simon und Enfantin traten zurück vor Lassalle und Marx. „Die jüngsten und verzweiflungsvollsten Kinder der Revolution, jene verwahrlosten und enterbten Kinder, deren Elend ebenso groß ist wie ihr Wahnsinn“, werden aus Kellern und Dachwohnungen hervorbrechen, um die Idee der absoluten Gleichheit zu verwirklichen, nicht die Gleichheit der Rechte, sondern des Genusses. Im

Lied der hungernden schlesischen Weber gibt Heine dieser sozialen Empörung, diesem Schrei aus den Tiefen den ersten und gewaltigsten Ausdruck:

Im düstren Auge keine Träne,
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne:
„Deutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch —
  Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem Gotte, zu dem wir gebeten
In Winterskälte und Hungersnöten;
Wir haben vergebens gehofft und geharrt,
Er hat uns geäfft und gefoppt und genarrt —
  Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem König, dem König der Reichen,
Den unser Elend nicht konnte erweichen,
Der den letzten Groschen von uns erpreßt
Und uns wie Hunde erschießen läßt —
  Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem falschen Vaterlande,
Wo nur gedeihen Schmach und Schande,
Wo jede Blume früh geknickt,
Wo Fäulnis und Moder den Wurm erquickt —
  Wir weben, wir weben!

Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht,
Wir weben emsig Tag und Nacht —
Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch,
  Wir weben und weben!"

Aber bei allem Mitgefühl und leidenschaftlichen Anteil an der Sache des unterdrückten Volkes ist doch auch diese Erkenntnis für Heine ohne Lösung und Ruhe. Er sieht eine Folge ungeheurer Kämpfe empordämmern: den Vernichtungskrieg zwischen Deutschland und Frankreich, den Weltkrieg, der in einem allgemeinen Proletarieraufstand endet, und schließlich den furchtbaren Zweikampf der Besitzlosen mit der Aristokratie des Besitzes, bis es „nur einen Hirten und eine Herde geben wird, ein freier Hirt mit einem eisernen Hirtenstabe und eine gleichgeschorene, gleichblökende Menschenherde". Die siegenden Proletarier aber werden „in ihrem blödsinnigen Gleichheitstaumel alles, was schön und erhaben auf dieser Erde ist, zerstören und namentlich gegen Kunst und Wissenschaft ihre bilderstürmende Wut auslassen". „Mich beklemmt die ge-

heime Angst des Künstlers und des Gelehrten, die wir unsere ganze moderne Zivilisation, die mühselige Errungenschaft so vieler Jahrhunderte, die Frucht der edelsten Arbeiten unserer Vorgänger, durch den Sieg des Kommunismus bedroht sehen. ... Wir können uns nimmermehr verhehlen, wessen wir uns zu vergegenwärtigen haben, sobald die große rohe Masse, welche die einen das Volk, die anderen den Pöbel nennen, und deren legitime Souveränität bereits längst proklamiert worden, zur wirklichen Herrschaft käme."

Nein, auch das neue Reich war nicht das Reich seiner Sehnsucht, er würde ohne Bürgerrecht in ihm sein, heimatlos wie immer. Aufs neue sah sich Heine in sich selbst zurückgeworfen. Er sah die Schwächen der vergangenen, der gegenwärtigen, der künftigen Politik in Frankreich wie in Deutschland. Mit dem Scharfsinn der Enttäuschung stand er über den Parteien. Mit anmutigem Spott, mit bitterstem Hohn überschüttet er, der Wissende, das naive Pathos der politischen Tendenzdichter, der Herwegh, Freiligrath, Dingelstedt und Hoffmann von Fallersleben, die mit unpersönlichen, übernommenen Schlagworten, Programmen und Leitartikeln, mit der ehrlichen, überhitzten Phrase, mit zeitlichen Werten das zeitlose, einsame Gipfelreich lyrischer Kunst zu erstürmen dachten. Er verschonte die Reaktionären und Konservativen nicht, aber ebenso unerbittlich deckte er die Schwächen und Irrtümer jener auf, die sich für seine Bundesgenossen hielten, der Liberalen und Radikalen. „Aus allem geht hervor" — sagt der ihm befreundete Meißner —, „daß er an gar keine Staatsform glaubte." Und oft mag ihm die absolute Verneinung als das einzig Erlösende, Zukunftbereitende erschienen sein. „Es war, als wünschte er, daß etwas zusammenfalle, was es auch sei, damit er nur das Geräusch eines großen Umsturzes vernehme und riesenhafte Trümmer erblicke."

Und wie sein politisches und soziales Ideal zusammenbrach, in Ironie und Resignation zerging, so stürzte grausamer und unerbittlicher sein moralisch-religiöses, sein Glaube an die Einheit von Geist und Materie, von Gott und Welt, von Seele und Leib, seine Botschaft von der „Rehabilitation des Fleisches":

Der Hand entsinkt das Saitenspiel. In Scherben
Zerbricht das Glas, das ich so fröhlich eben
An meine übermüt'gen Lippen preßte.

Während er die göttliche Einheit der Seele und Sinne, die Befreiung des Fleisches verkündigte, war in grausamster Ironie sein eigener Leib schon dem schauerlichsten Verfall, der qualvollsten Zerstörung bestimmt. Am eigenen Leibe sollte er furchtbarer denn der Menschen einer der erbarmungslosen Zweiheit des Seins in endlosen Jahren bewußt werden. Schon im Jahre 1832 hatten die Krankheitserscheinungen eingesetzt. Symptome einer fortschreitenden Muskellähmung, zwei Finger seiner linken Hand begannen, 1837 zeigt sich ein Augenleiden, das zu einer steigenden Verminderung des Sehvermögens führt. 1845 verschlimmert sich sein Zustand, Anfang 1846 melden sich die Anzeichen einer rasch fortschreitenden, schlagartigen Lähmung, seit 1848 ist Heine endgüldig in die Matratzengruft gebannt. Seine Glieder verkrümmen sich; fast völlig gelähmt, halb blind, von Krämpfen gequält, ist er ohne Heilung und Hoffnung als den Tod. „Alles" — schreibt er 1850 an seinen Bruder — „was dir die Gerüchte von meinem tragischen Zustande melden konnten, wird von der gräßlichen Wirklichkeit noch übertroffen: Du hast keinen Begriff davon, wieviel ich gelitten und noch leide; beständige Krämpfe und Zusammenziehungen, besonders der Beine und des Rückgrats, zusammengekrümmt liege ich auf einer Seite im Bette, ohne mich bewegen zu können, und nur alle 24 Stunden werde ich auf einige Minuten wie ein Kind in den Sessel gesetzt, während man mir das Bett macht; um die Schmerzen zu betäuben, nehme ich beständig Zuflucht zum Opium."

Eine ungeheure Ironie des Schicksals! Der Apostel des Fleisches, der Prophet einer neuen leiblich-geistigen Gotteinheit, der „hier auf Erden schon das Himmelreich zu errichten" dachte, liegt daniedergeworfen, verdammt zum grauenhaftesten, achtjährigen Zwiespalt und Zwischenzustand von Geist und Körper, von Tod und Leben, liegt verkümmert und zertrümmert, bewegungslos, „wie eine Holzpuppe mit abgezehrten, zusammengekrümmten Beinen", „eine arme, unbegrabene Leiche".

Wie langsam kriechet sie dahin,
Die Zeit, die schauderhafte Schnecke!
Ich aber, ganz bewegungslos
Blieb ich hier auf demselben Flecke.

In meine dunkle Zelle dringt
Kein Sonnenstrahl, kein Hoffnungsschimmer,
Ich weiß, nur mit der Kirchhofsgruft
Vertausch' ich dies fatale Zimmer.

Vielleicht bin ich gestorben längst;
Es sind vielleicht nur Spukgestalten,
Die Phantasien, die des Nachts
Im Hirn den bunten Umzug halten.

Es mögen wohl Gespenster sein,
Altheidnisch göttlichen Gelichters;
Sie wählen gern zum Tummelplatz
Den Schädel eines toten Dichters. —

Die schaurig süßen Orgia,
Das nächtlich tolle Geistertreiben,
Sucht des Poeten Leichenhand
Manchmal am Morgen aufzuschreiben.

„Existiere ich wirklich noch? Mein Leib ist so sehr in die Krümpe gegangen, daß schier nichts übriggeblieben als die Stimme." Nein, es war ein Traum, eine schöne Lüge, jener Glaube an die Einheit von Leib und Seele, von Materie und Geist, im einzelnen wie im ganzen! Auch das Weltall war ohne Einheit, die Welt war nicht der Leib Gottes, wie sein sensualistischer Pantheismus sehnend geglaubt, sein Gott entkörperte sich, die Welt sank von ihm ab, auch von ihm blieb nichts als die Stimme, die Stimme des Geistes, der über den Wassern schwebt, die Stimme, die auf dem Sinai unter Blitz und Donner Gesetze geboten, die Stimme des Richtenden, des Rächenden, des Unerbittlichen und Unergründlichen. Der Gott des Christentums war die Liebe, Heine hatte sie geglaubt, sie gesucht, aber seine Sehnsucht war gehöhnt, sein Glaube zerbrochen worden. Der Gott des Griechentums war die Schönheit, die Gestalt; er hatte sie gepredigt und war an der eigenen Gestalt zuschanden geworden. Weiter mußte sein Glaube zurück, um Geist von seinem Geiste zu finden. Und vor ihm stand der jüdische, alttestamentliche Gott, der Gott seiner Väter. Und er warf sich nieder und betete an.

Denn dies war der Gott, den sein Schicksal verkündigte, der alttestamentliche Gott — der Ungeheure, vor dessen Stimme die Sonnen erbeben, dem die Sterne sind wie ein Tropfen am Eimer, der Unentrinnbare, vor dem keine Flucht möglich ist weder bis zum äußersten Meer noch hinab in den Abgrund, der Unergründliche, der aller Maßstäbe spottet und aller Erwartung, der den Sünder erhebt und den Gerechten zurück zu dem Staube quält, aus dem er selbst ihn geschaffen. In dämonischer Willkür hatte er ihn durchs Leben gehetzt, von Sehnsucht zu Sehnsucht, von Untergang zu Untergang, bis er nun zurückkam und niederbrach, von wo er ausgezogen: „Vater, ich habe gesündigt in den Himmel und vor dir!"

Aber diese Rückkehr ist ohne Erlösung, ohne Liebe, ohne

Freiheit. Es ist die willenlose, fatalistische Resignation des Orients. „Wenn ich auch an einen Gott glaube, so glaube ich doch manchmal nicht an einen guten Gott. Die Hand dieses großen Tierquälers liegt schwer auf mir. Welch ein gutmütiger und liebenswürdiger Gott war ich in meiner Jugend, als ich mich durch Hegels Gnade zu dieser Stellung emporgeschwungen."

Mit seinem Gott findet der Heimatlose sein Volk. Die Bibel, das Alte Testament, die Offenbarung seines Gottes wird sein Buch, seine Heimat. „Wer seinen Gott verloren hat, der kann ihn in diesem Buche wiederfinden." In diesem Buche findet er seinen Gott und sein Volk, das Volk der Bibel, wieder: „Meine Vorliebe für Hellas hat abgenommen. Ich sehe jetzt, die Griechen waren nur schöne Jünglinge, die Juden aber waren immer Männer, gewaltige, unbeugsame Männer, nicht bloß ehemals, sondern bis auf den heutigen Tag, trotz achtzehn Jahrhunderten der Verfolgung und des Elends. Ich habe sie seitdem besser würdigen gelernt, und wenn nicht jeder Geburtsstolz bei den Kämpen der Revolution und ihren demokratischen Prinzipien ein närrischer Widerspruch wäre, so könnte der Schreiber dieser Blätter stolz darauf sein, daß seine Ahnen dem Hause Israel angehörten, daß er ein Abkömmling jener Märtyrer, die der Welt einen Gott und eine Moral gegeben und auf allen Schlachtfeldern des Gedankens gekämpft und gelitten haben."

Aus diesem spät erreichten, blut- und tränengetränkten Heimatboden sprossen die bedeutendsten von Heines Gedichten, der „Romanzero" (1851) und einige der nachgelassenen Gedichte.

Im Jahre 1844 hatte Heine die zweite größere Sammlung seiner Lyrik veröffentlicht, die „Neuen Gedichte". In ihrem ersten Zyklus, dem „Neuen Frühling", gehört sie innerlich noch zum „Buch der Lieder". Er war schon 1831 im zweiten Bande der „Reisebilder" (II. Auflage) abgedruckt und dem Komponisten Albert Methfessel, der Heine um einen Liederzyklus zur Komposition gebeten hatte, auf Bestellung verfertigt. Heine selber war sich des Zwiespalts der äußeren, volksliedartigen und der inneren, skeptisch-ironischen Form bewußt geworden. Indem er die Anspruchslosigkeit dieser Gedichte betont und Uhland in der volksliedartigen, romantischen Lyrik

den Preis zuerkennt, schreibt er: „Freilich diese frommen und ritterlichen Töne, diese Nachklänge des Mittelalters verwehen jetzt im Lärmen der neuesten Freiheitskämpfe, im Getöse einer allgemeinen europäischen Völkerverbrüderung und im scharfen Schmerzjubel jener modernen Lieder, die keine katholische Harmonie der Gefühle erlügen wollen und vielmehr, jakobinisch unerbittlich, die Gefühle zerschneiden der Wahrheit wegen. Es ist interessant, zu beobachten, wie die eine von den beiden Liederarten je zuweilen von der anderen die äußere Form erborgt. Noch interessanter, wenn in ein und demselben Dichterherzen sich beide Arten verschmelzen." Das ist eine Erklärung, die stark wie eine Verteidigung anmutet, eine Verteidigung vor den eigenen Zweifeln und Unzufriedenheiten.

An zweiter Stelle der Sammlung steht der Zyklus „Verschiedene": Seraphine, Angelique, Diana, Hortense, Clarisse, Yolante und Marie, Emma, Katharina — Gedichte, die der Literarhistoriker ein wenig süß und verschämt „Lieder der niederen Minne" zu nennen pflegt, Ergebnisse seiner Pariser Abenteuer, witzig und unproblematisch, beim Sinnlich-Einzelnen verharrend. In der Romanze „Ein Weib" hat er das Sinnlich-Bestrickende, Unbekümmerte und Selbstsüchtig-Lebensvolle solcher Abenteuerinnen zwingend zum Ausdruck gebracht.

Aber gerade in den Romanzen und Zeitgedichten schwingt schon der dunkle Unterton, der im Romanzero vorklingen sollte. Sehnsucht nach Deutschland, Sehnsucht nach der alten Mutter spricht sich innig und erschütternd aus, und im „Ritter Olaf", neben den „Grenadieren" die bedeutendste Ballade Heines, werden eigenste tragische Stimmungen und Stunden vorgeahnt. Ritter Olaf hat des Königs Tochter in freier Lust genossen, sein Haupt ist dem Richtbeil verfallen. Vorher aber muß er mit ihr zum Altar treten, ihr die Ehre zurückzugeben. Die Orgel rauscht, die Glocken klingen. Vor der Kirchentür warten König und Henker. Leichenblaß erscheint die Königstochter, keck und heiter erscheint Herr Olaf, mit lächelnd rotem Munde tritt er zum finsteren König: „Guten Morgen, Schwiegervater — Heut ist dir mein Haupt verfallen — Sterben soll ich heut! O laß mich — Nur bis Mitternacht noch leben — Daß ich meine Hochzeit feire — Mit Bankett und Fackeltänzen." Und die Hochzeit klingt auf. Noch einmal jauchzen alle Geigen, die Fackeln glänzen und die Becher

klingen — „der Henker steht vor der Türe". Herr Olaf trinkt den letzten Becher, er tanzt den letzten Tanz — „der Henker steht vor der Türe".

Und wie sie tanzen im dröhnenden Saal.
Herr Olaf flüstert zu seinem Gemahl:
„Du weißt nicht, wie lieb ich dich hab —
So kalt ist das Grab —"
Der Henker steht vor der Türe.

Die Mitternacht ist da, Herr Olaf steigt in den Hof hinab, rot steht der Henker vor dem schwarzen Block, im Kreise blinken Schwerter und Lichter. Und der Ritter schaut auf sie, es lächelt sein roter Mund und lächelnd spricht er vor Beil und Block seinen letzten Dank an alles Lebendige, seinen großen Segen, den Segen des Todgeweihten:

„Ich segne die Sonne, ich segne den Mond,
Und die Stern', die am Himmel schweifen.
Ich segne auch die Vögelein,
Die in den Lüften pfeifen.

Ich segne das Meer, ich segne das Land,
Und die Blumen auf der Aue.
Ich segne die Veilchen, sie sind so sanft
Wie die Augen meiner Fraue.

Ihr Veilchenaugen meiner Frau,
Durch euch verlier ich mein Leben!
Ich segne auch den Holunderbaum,
Wo du dich mir ergeben."

Wieder hat Heine wie in den „Grenadieren" die Volksballade schöpferisch, lebensgewaltig zu nutzen gewußt. Dort war es Herders Übersetzung der schottischen Edward-Ballade, hier ist es die alte deutsche, prächtige Ballade aus dem 15. Jahrhundert vom „Peter Unverdorben", der gefangen lag zu Nüwenburg in dem Turme. Als er zur Hinrichtung hinausgeführt wird, da spricht er denselben Segen, dieselbe große, liebende Bejahung:

Und da er uf den Galgen trat,
Und wollt ihr hören, wie er sprach
Us sinem viel roten Munde:
„Gott gesegen dich laub, Gott gesegen dich Gras,
Gott gesegen alles, das da was!
Ich muß mich von hinnen scheiden.

Lieber Engel, gang mir bei,
Bis Seel und Leib beieinander sei,
Daß mir mein Herz nit breche;
Gott gesegen dich Sonn', Gott gesegen dich Mon!
Gott gesegen dich schönes Lieb, wo ich dich hon!
Ich muß mich von dir scheiden."

Es war das eigene Schicksal, das Heine voraus empfand, voraus gestaltete. Schon war der Stab seines Lebens zerbrochen, der endlose Tod über ihn verhängt, schon waren die ersten Zeichen der furchtbaren Lähmung aufgetreten: der Henker stand vor der Türe! Und er wandte sich um, bevor er zu den Toten niederstieg, und sprach sein Abschiedslied an das Leben, sein letztes großes Liebeslied, seine kecke, rote Bejahung.

Dann übt das Schicksal sein Richteramt, dann liegt er, ein lebendig Toter, eine „arme, unbegrabene Leiche", „schier nichts übriggeblieben als die Stimme". Aber diese Stimme steigt erschütternd aus der Tiefe des Elends und der Verlassenheit, aus geheimnisvollen Grabestiefen, wie Hiob gegen seinen Gott emporschrie aus Asche und Eiter, wie die Juden der Gefangenschaft klagten und fragten. Wer verhängte über ihn dies äußerste Schicksal? Was ist es um diesen furchtbaren Gott der Willkür und der Rache? Hat er nicht das Leben geliebt und die Erkenntnis gesucht? Und wie ein Wild hat ihn der Gott durchs Leben gehetzt von Wirrnis zu Wirrnis. Hat er nicht das Recht verlangt und die Lüge enthüllt, hat er nicht die Heuchler verhöhnt und die Halb und Halben vernichtet?

„Ich zerbrach die Backenzähne des Ungerechten
Und riß den Raub aus seinen Zähnen.
Nun aber lachen mein, die jünger sind denn ich,
Welcher Väter ich verachtet hätte, sie zu stellen unter meine Schafhunde.
Man hat mich in den Kot getreten
Und gleich geachtet dem Staub und Asche.
Schreie ich zu dir, so antwortest du mir nicht;
Trete ich hervor, so achtest du nicht auf mich."

Mit Hiobs Stimme schreit er also empor, mit alttestamentlichem Wort zum alttestamentlichen Gott. Aber dann ballt sich sein Schrei, hart, nüchtern, bildlos hämmert er gegen die ewigen Rätselpforten:

Laß die heil'gen Parabolen,
Laß die frommen Hypothesen —
Suche die verdammten Fragen
Ohne Umschweif uns zu lösen.

Warum schleppt sich blutend, elend,
Unter Kreuzlast der Gerechte,
Während glücklich als ein Sieger
Trabt auf hohem Roß der Schlechte?

Woran liegt die Schuld? Ist etwa
Unser Herr nicht ganz allmächtig?
Oder treibt er selbst den Unfug?
Ach das wäre niederträchtig.

Also fragen wir beständig,
Bis man uns mit einer Handvoll
Erde endlich stopft die Mäuler —
Aber ist das eine Antwort?

Und nun hebt die Reihe der Anklagen an, in endloser Folge ziehen sie vorüber, die Blutenden, Elenden, die Kreuzträger des Schicksals: König Harold, der bei Hastings fällt, Karl I., der in einer Köhlerhütte trübsinnig das Köhlerkind wiegt, das einst sein Henker sein wird, Firdusi, der zur selben Stunde im Elend vergeht, als Mohamed, der Schah, alt Unrecht zu sühnen, mit allen Kostbarkeiten Persiens nach ihm sendet, der Asra aus dem Stamme derer, die, wenn sie lieben, zu sterben verdammt sind, die zwei armen Seelen, die treu bis zum Tod auf dem Dachstubenlager vor Hunger und Frost zugrunde gehen, die Sklaven, die im Schiffsraum des Sklavenhalters in Schmerz und Dumpfheit verderben und die zur Verminderung der Verlustziffern auf das Deck geführt und mit der Peitsche zu Tanz und Frohsinn gezwungen werden. Das sind die „Historien", das ist der Lauf der Welt, und in den Todesschrei dieser Besiegten gellen „Paukenschläge und Gelächter" der Besitzenden, der Glücklichen, die im Tanz das goldene Kalb umwirbeln. Und über Weh und Zwiespalt der Welt, über diesen dunkel aufstürmenden Chor hebt sich in den „Lamentationen" einzeln und gell die klagende Stimme des Dichters und singt ihr erschütterndes, einsames Lied:

Erstorben ist in meiner Brust
Jedwede weltlich eitle Lust,
Schier ist mir auch erstorben drin

Der Haß des Schlechten, sogar der Sinn
Für eigne wie für fremde Not —
Und in mir lebt nur noch der Tod!

Eine ungeheure Resignation, eine demütige Anerkennung des Schicksals, das ist der Gottesglaube des Dichters. Sein Gott ist kein Befreier, kein Rätsellöser. Nur an der Schwere, mit der die Hand des großen „Tierquälers" auf ihm lastet, weiß er um ihn. Alles andere ist dunkel; der Zwiespalt, die Frage, die Anklage bleibt. Gibt es eine persönliche Unsterblichkeit? Der leidensmüde Mund des Wissenden hat keine Antwort:

Und ist man tot, so muß man lang
Im Grabe liegen, ich bin bang,
Ja, ich bin bang, das Auferstehen
Wird nicht so schnell von statten gehen.

Über die dunklen Abgründe des Schmerzes zucken die grellen Lichter der Ironie. Aber dieser Ironie ist alle Willkür genommen, sie hat Schicksal, Notwendigkeit, weltanschaulich weite Gewalt, sie ist dem tiefsten Humor verwandt. Im Humor ist die Freiheit des Betrachters gewonnen, weil er seine und alle Erscheinung gleichzeitig preisgibt und behauptet, preisgibt in der Zufälligkeit ihrer einmaligen, augenblicklichen Form, behauptet in der ewigen, unverlierbaren Lebendigkeit ihres Allgehalts. Heine leugnet seine, leugnet alle Erscheinung nicht nur in ihrer Form, seine Ironie gibt sie restlos preis, er behauptet nichts. Er erkennt nur die unergründliche Allgewalt seines Gottes, an der wir nicht teilhaben, vor der wir entstehen, vergehen, ein Nichts, ein Gemächte. In Spott und Witz hatte er sich groß getan, aber der Herr lachte seines Spottes und erdrückte ihn. „Der große Autor des Weltalls, der Aristophanes des Himmels, wollte dem kleinen irdischen, sogenannten deutschen Aristophanes recht grell dartun, wie die witzigsten Sarkasmen desselben nur armselige Spöttereien gewesen im Vergleich mit den seinigen, und wie kläglich ich ihm nachstehen muß im Humor, in der kolossalen Spaßmacherei. Ja, die Lauge der Verhöhnung, die der Meister über mich herabgeußt, ist entsetzlich und schauerlich grausam ist sein Spaß. Demütig bekenne ich seine Überlegenheit, und ich beuge mich vor ihm im Staube."

Noch in die Tiefe seiner Matratzengruft gellt der letzte Spott dieses Gottes: An das Sterbebett tritt Elise Krinitz (Camilla Selden), die einundzwanzigjährige „Mouche"; das Leben, die Jugend, die Liebe erscheint in seiner Gruft. Noch einmal darf er „um Frauenhuld werben"; in zärtlichen, erschütternden Billetdoux stammelt der Lebendigbegrabene Liebeserklärungen an die „Mouche", an das Leben. In ihr erkennt er seine Wahlverlobte, er weiß, daß sie einander vom Schicksalswillen bestimmt, vereinigt wäre ihnen alles Glück, jetzt konnte ihnen nur Untergang beschieden sein, er muß scheiden, und sie muß verwelken, welken, ohne geblüht, sterben, ohne gelebt zu haben. Ein Abschiedsschrei von schauerlicher Zerrissenheit schrillt aus ihm auf:

Du weinst und siehst mich an und meinst,
Daß du ob meinem Elend weinst —
Du weißt nicht, Weib! Dir selber gilt
Die Trän', die deinem Aug' entquillt.

O sage mir, ob nicht vielleicht
Zuweilen dein Gemüt beschleicht
Die Ahnung, die dir offenbart,
Daß Schicksalswille uns gepaart?
Vereinigt, war uns Glück hienieden,
Getrennt, nur Untergang beschieden.

Im großen Buche stand geschrieben,
Wir sollten uns einander lieben.
Dein Platz, er sollt' an meiner Brust sein,
Hier wär' erwacht dein Selbstbewußtsein;
Ich hätt' dich aus dem Pflanzentume
Erlöst, emporgeküßt, o Blume,
Empor zu mir, zum höchsten Leben —
Ich hätte dir eine Seele gegeben.

Jetzt, wo gelöst die Rätsel sind,
Der Sand im Stundenglas verrinnt —
O weine nicht, es mußte sein —
Ich scheide und du welkst allein;
Du welkst, bevor du noch geblüht!
Erlöschest, eh du noch geglüht;
Du stirbst, dich hat der Tod erfaßt,
Bevor du noch gelebet hast.

Ich weiß es jetzt. Bei Gott! Du bist es,
Die ich geliebt. Wie bitter ist es,
Wenn im Momente des Erkennens
Die Stunde schlägt des ew'gen Trennens!
Der Willkomm ist zu gleicher Zeit
Ein Lebewohl! Wir scheiden heut
Auf immerdar. Kein Wiedersehn
Gibt es für uns in Himmelshöhn.

Die Schönheit ist dem Staub verfallen,
Du wirst zerstieben, wirst verhallen.
Viel anders ist es mit Poeten;
Die kann der Tod nicht gänzlich töten.
Uns trifft nicht weltliche Vernichtung,
Wir leben fort im Land der Dichtung,
In Avalun, dem Feenreiche —
Leb' wohl auf ewig, schöne Leiche!

So ist auch diese einzige Erfüllung voll dämonischen Wehs, voll grausamer Sehnsucht. „Ein Toter, lechzend nach den lebendigsten Lebensgenüssen! Das ist schrecklich" (an die Mouche). In wilder Ironie höhnt er über die Ohnmacht seiner Liebe, die „statt des befruchtenden Lebens" der Liebsten „nur ein Gedicht", nur „Worte, gemünzte Luft" zu geben vermag. Aber dann beseligt und versöhnt ihn wieder ihr totverklärtes Glück, das Leuchten vor dem Untergang. Wenige Wochen vor seinem Tode gibt er ihr in unsagbar-schwermütiger Schöne Gestalt, in einer Vision von edler Größe stellt er das kurze Traum- und Todesglück dieser Liebe in den endlosen Zwiespalt seines Lebens, in den Zwiespalt der Welt hinein, mitten in die Bilder und Trümmer des Griechentums, Judentums, Christentums, in ihren schrillen, unversöhnlichen, ewigen Kampf: Eine mondbeglänzte Sommernacht über marmornen Ruinen; einsam ragende Säulen, niedergesunkene Portale und Giebeldächer mit mannigfaltigen Skulpturen, die Mensch und Tier vermischen: Zentauren, Sphinxen, Satyrn. Und inmitten dieser Fabelzeitfiguren ein unversehrter, offener Marmorsarkophag, von Karyatiden gehalten, darin ein toter Mann mit leidend sanften Mienen. Des Sarges Seiten zeigen in Basrelief eine

12*

Fülle gegensätzlicher Gestalten: die Götter des Olymp leuchten neben den Heroen der Bibel, Paris und Helena neben Moses und Aron, Trojas Brand und Jovis Liebesabenteuer neben Sinai, dem Berg des Gesetzes, die Hölle und Satanas neben Petrus mit den Schlüsseln des Himmelreichs, Diana und Herkules neben Jesus, dem Knaben, vor den Gelehrten des Tempels:

Die Gegensätze sind hier grell gepaart,
Der Griechen Lustsinn und der Gottgedanke
Judäas! Und in Arabeskenart
Um beide schlingt der Epheu seine Ranke.

Doch wunderbar! Derweilen solcherlei
Bildwerke träumend ich betrachtet habe,
Wird plötzlich mir zu Sinn, ich selber sei
Der tote Mann im schönen Marmorgrabe.

Zu Häupten aber meiner Ruhestätt
Stand eine Blume, rätselhaft gestaltet,
Die Blätter schwefelgelb und violett,
Doch wilder Liebreiz in der Blume waltet.

Das Volk nennt sie die Blume der Passion
Und sagt, sie sei dem Schädelberg entsprossen,
Als man gekreuzigt dort den Gottessohn,
Und dort sein welterlösend Blut geflossen.

Blutzeugnis, heißt es, gebe diese Blum',
Und alle Marterinstrumente, welche
Dem Henker dienten bei dem Martyrtum,
Sie trüge sie abkonterfeit im Kelche.

Solch eine Blum' an meinem Grabe stand,
Und über meinen Leichnam niederbeugend,
Wie Frauentrauer, küßt sie mir die Hand,
Küßt Stirne mir und Augen, trostlos schweigend.

Du warst die Blume, du geliebtes Kind,
An deinen Küssen mußt' ich dich erkennen.
So zärtlich keine Blumenlippen sind,
So feurig keine Blumentränen brennen!

Geschlossen war mein Aug', doch angeblickt
Hat meine Seel' beständig dein Gesichte,
Du sahst mich an, beseligt und verzückt
Und geisterhaft beglänzt vom Mondenlichte!

Wir sprachen nicht, jedoch mein Herz vernahm,
Was du verschwiegen dachtest im Gemüte —
Das ausgesprochne Wort ist ohne Scham,
Das Schweigen ist der Liebe keusche Blüte.

Lautloses Zwiegespräch! man glaubt es kaum,
Wie bei dem stummen, zärtlichen Geplauder

So schnell die Zeit verstreicht im schönen Traum
Der Sommernacht, gewebt aus Lust und Schauder.

Ich weiß es nicht, wie lange ich genoß
In meiner schlummerkühlen Marmortruhe
Den schönen Freudentraum. Ach, es zerfloß
Die Wonne meiner ungestörten Ruhe!

O Tod! Mit deiner Grabesstille, du,
Nur du kannst uns die beste Wollust geben;
Den Krampf der Leidenschaft, Lust ohne Ruh,
Gibt uns für Glück das albern rohe Leben!

Doch wehe mir! es schwand die Seligkeit,
Als draußen plötzlich sich der Sturm erhoben;
Es war ein scheltend, stampfend wüster Streit,
Ach, meine Blum' verscheuchte dieses Toben!

Ja, draußen sich erhob mit wildem Grimm
Ein Zanken, ein Gekeife, ein Gekläffe;
Ich glaubte zu erkennen manche Stimm' —
Es waren meines Grabmals Basrelieffe.

Spukt in dem Stein der alte Glaubenswahn?
Und disputieren diese Marmorschemen?
Der Schreckensruf des wilden Waldgotts Pan
Wetteifernd wild mit Mosis Anathemen!

O dieser Streit wird enden nimmermehr,
Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen,
Stets wird geschieden sein der Menschheit Heer
In zwei Partein: Barbaren und Hellenen.

— — —

Drei Wochen vor seinem Tode hat Heine dieses Gedicht gestaltet. Es ist das Gewaltigste, was ihm jemals gelang. In ihm wie in der Gesamtheit des Romanzero ist er hinausgewachsen über das Zufällige und Zeitliche seines zwiespältigen Lebens, hinaus über seine wurzellosen politisch-sozialen Versuche, abseits allen Dichterruhms als „ein braver Soldat im Befreiungskampfe der Menschheit" den Zwiespalt zu überwinden. Er hat den Zwiespalt als Schicksal erkannt, als Menschheitsschicksal, er hat sich als einen notwendigen Menschheitstypus begriffen und dargestellt. So hat er im Zeitlosen die Heimat gefunden, die ihm die Zeit versagte, im Reiche der Dichtung hat er heilig-ewiges Bürgerrecht erworben, und, lächelnd seines zeitlich-politischen Kämpfertums, darf er schreiben: „Der Steinmetz, der unsere letzte Schlafstätte mit einer Inschrift zu verzieren hat, soll keine Einrede zu gewärtigen haben, wenn er dort eingräbt die Worte: ‚Hier ruht ein deutscher Dichter.'"

HEBBEL

Von Heine, dem jungen Heine, spricht Hebbel 1858 als einem „Weltschmerzler, bei dem der große Riß, der die Welt entzweit, nicht einmal durch die Weste, geschweige durch das Herz gegangen sei". Hebbel wußte, daß dieser Skepsis ein letztes weltanschauliches Problem zugrunde lag. Aber er wußte auch, daß sie nur eine Flucht vor dem Problem bedeutete, daß Heines Jugend den Tiefen der Kunst ferngeblieben war, weil er es nicht gewagt hatte, dies Problem auf sich zu nehmen. Gewiß: Weder die plastische Weltanschauung, die auf dem Individuum gründete, noch die musikalische, die, das Individuum leugnend, dem All zustrebte, erschöpften das Dasein. Aber darum ging es doch keineswegs an, beide ironisch gegeneinander auszuspielen, und um der Unzulänglichkeit der einzelnen Weltanschauung willen, jede Weltanschauung skeptisch zu leugnen. Nein, wenn die eine ebenso ihr Recht behauptete, behaupten konnte wie die andere, so folgte nicht daraus, daß keine, so folgte, daß beide recht hatten. Es half nichts, man mußte dieser zwiespältigen Erkenntnis ins Auge schaun: das Individuum ist im Recht, das Universum ist im Recht, das Leben ist nichts anderes als der Kampf zwischen beiden. Zwiespalt, Kampf, ein unaufhörliches Ringen und Mühen zwischen letzten Gegensätzen, eine verzweifelte Sehnsucht, beide zu umspannen: das ist die Urtatsache des Lebens. Der Dualismus ist es, „auf den die Welt bei jedem ihrer Schritte gestellt ist". „Der Dualismus geht durch alle unsere Anschauungen und Gedanken, durch jedes einzelne Moment unseres Seins hindurch, und er selbst ist unsere höchste, letzte Idee. Wir haben ganz und gar außer ihm keine Grundidee. Leben und Tod, Krankheit und Gesundheit, Zeit und Ewigkeit, wie eins sich gegen das andere abschattet, können wir uns denken und vorstellen, aber nicht, was als Gemeinsames, Lösendes und Versöhnendes hinter diesen gespaltenen Zweiheiten liegt." Vergebens sucht die musikalische, dionysische Weltanschauung, sich diesem Zwiespalt zu entziehen durch die Flucht ins Unendliche:

Ins Unermeßliche verschweben,
Das ist kein Trost für all die Leere.
Der Tropfen muß als Tropfen leben,
Im Meer verschwimmt er mit dem Meere.

Vergebens sucht die plastische, apollinische Weltanschauung, Wesen und Wert des Lebens im Individuum zu vereinen: „Es gibt nur eine Notwendigkeit, die, daß die Welt besteht, wie es aber dem Individuum darin ergeht, ist gleichgültig." — „Die Unauflöslichkeit des überall hervortretenden Dualismus der Welt" ist die unausweichliche, furchtbare Urtatsache des Seins. Und darum ist „das Problematische der Lebensodem der Poesie und ihre einzige Quelle; alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende ist für sie nicht vorhanden. . . . Nur, wo das Leben sich bricht, wo die inneren Verhältnisse sich verwirren, hat die Poesie eine Aufgabe."

Das ist die Weltanschauung des geborenen Dramatikers. Nur im Drama kann sie sich völlig darstellen, und keine andere darf sich im Drama darstellen. „Sie wünschen meinen Gebilden einen weniger schwarzen Hintergrund" — schreibt Hebbel an Charlotte Rousseau —, „glauben Sie mir, all das Finstere, was durch meine Arbeiten hindurchgeht, ist nicht Resultat meines individuellen Lebens- und Entwicklungsganges, es sind keine persönlichen Verstimmungen, die ich ausspreche, es sind Anschauungen, aus denen allein die tragische Kunst, wie eine fremdartige, unheimliche Blume aus dem Nachtschatten, hervorwächst. Ein tragischer Dichter, selbst der glücklichste, Sophokles, nicht ausgenommen, hat nie andere gehabt. Denn wenn die epische und die lyrische Poesie auch hin und wieder mit den bunten Blasen der Erscheinung spielen dürfen, so hat die dramatische durchaus die Grundverhältnisse, innerhalb deren alles vereinzelte Dasein entsteht und vergeht, ins Auge zu fassen, und die sind bei dem beschränkten Gesichtskreis des Menschen grauenhaft."

In Hebbels Dramen nahm diese Weltanschauung Gestalt, ganz und reif Gestalt jedoch erst, nachdem Hebbels eigenes Schicksal entschieden, seine persönliche Tragik überwunden war. Dann erst vermochte er sich rein und groß der allgemeinen Tragik des Daseins preiszugeben. Dann fand sein Weltgefühl den vollendeten Ausdruck in „Herodes und Mariamne", in „Gyges und sein Ring", in den „Nibelungen". Vorher, so-

lange er noch um sich, um seine einfache Selbstbehauptung zu ringen hatte, in verzweifelten individuellen Kämpfen, konnte auch er der individuellen, lyrischen Dichtung nicht entbehren, um sein Lebens- und Selbstgefühl darzustellen, um durch die Darstellung, „das, was ihm bis dahin zu schaffen machte, unter die Füße zu bringen". Es ist voll innerster Notwendigkeit, wie der junge Hebbel, je mehr er noch in sich gebunden, in persönlicher Mühsal befangen ist, sich zur lyrischen Form gezwungen fühlt, je mehr er aber dem persönlichen Lebenskampfe entwächst, sich dem dramatischen Ausdruck zuwendet und die Lyrik läßt. Seine bedeutendsten lyrischen Gedichte (Geburtsnachttraum, Nachtlied, Großmutter, An den Tod, Zwei Wanderer) entstehen vor dem ersten Drama, und nach der Heirat mit Christine und der dadurch gewonnenen persönlichen Freiheit entsteht kaum ein Gedicht mehr von letzter Bedeutung, all sein Lebens- und Weltgefühl geht in vollendete Tragödien über.

Jede Weltanschauung, die schöpferisch wirken soll, will nicht nur erkannt, sie will erlebt sein, sie bleibt schattenhaft und stumm, wenn sie nicht vom Blute ihres Trägers getrunken hat. Über Kleists wie Hebbels Leben steht notwendig Hebbels Wort an Elise: „Was sollte ein Tragödienschreiber denn anderes sein als ein Tragödienheld!" In Kampf und Not hat ihn das Schicksal schon als Kind gestellt, in persönlichen Leiden und Leidenschaften, Zweifeln und Verzweiflungen hat es ihn bis an den Rand der Vernichtung gedrängt, um ihn zu entsühnen, zu erlösen im Augenblick, wo er schon entsagt, wo er in Demut sein persönliches Glück dem Unpersönlichen, dem Gang des Ganzen unterworfen hatte. „Ich kam nur durch Resignation zum Frieden, ich lernte meinen Sarg nach und nach als mein Bett betrachten."

Am 18. März 1813 wird Hebbel geboren, als Sohn eines Maurers, zu Wesselburen in der Landschaft Norderdithmarschen des Herzogtums Holstein. Schon seine Kindheit entbehrt der Harmonie. Selbst diese Lebenszeit, die sonst jedem Einheit und Frieden bringt, war ihm Mühsal und Zwiespalt. Im inneren Sinne ist er niemals Kind gewesen: „Tieck sagt irgendwo: Nur wer Kind war, wird Mann. Ich erbebte, als ich dies zum ersten Male las; nun hatte das Gespenst, das mich um mein Leben bestiehlt, einen Namen. Wie war nicht

meine Kindheit finster und öde! Mein Vater haßte mich eigentlich, auch ich konnte ihn nicht lieben. Er, ein Sklave der Ehe, mit eisernen Fesseln an die Dürftigkeit, die bare Not geknüpft, außerstande, trotz des Aufbietens aller seiner Kräfte und der ungemessensten Anstrengung auch nur einen Schritt weiterzukommen, haßte aber auch die Freude; zu seinem Herzen war ihr durch Disteln und Dornen der Zugang versperrt; nun konnte er sie auch auf den Gesichtern seiner Kinder nicht ausstehen. ... Die Armut hatte die Stelle seiner Seele eingenommen."

In dürftigster Weise, aus der kleinen Bibliothek des Schulmeisters, muß der heranwachsende Hebbel seinen quälenden geistigen Hunger stillen. Alle Demütigungen der Armut beugen ihn und zeigen früh und klaffend dem Reizbaren die Spaltungen sozialen Lebens. Der Volksschule kaum entwachsen, muß er den Vater als Handlanger auf den Bau begleiten; nur seine völlige Unbrauchbarkeit bringt ihn noch eine Zeitlang ins Haus zurück. Dann erkrankt der Vater und stirbt. Mit dem Kartoffelvorrat des Winters muß die Familie den Sarg bezahlen. Der vierzehnjährige Hebbel tritt als Schreiber bei dem Kirchspielvogt von Wesselburen ein. Er erhält die abgelegten Kleider des Vogt, Kost am Gesindetisch, ein Bett mit dem Kutscher unter der Bodentreppe. Das einzig Lichte ist, daß ihm der Vogt die Benutzung seiner Bibliothek erlaubt. Klopstock, Lessing, Wieland, Schiller werden ihm so vertraut. Und Schiller vor allem, der junge Schiller, ist es, den seine ersten Gedichte nachbilden. Er besingt eine Laura, er preist die Tugend im Rhythmus des Liedes an die Freude, er bedichtet „die Würde des Volkes", wendet sich „An die Unterdrückten" und ergeht sich in sentimentalen, moralischen, pathetischen, anempfundenen Reflexionen. Es ist begreiflich, daß der junge Hebbel sich unselbständig dieser entrückten Welt des Dichters überantwortet, daß er lange sie nachzuahmen und auszusprechen sucht, bevor er seine eigene ausspricht. Sie war ja die Welt seiner Sehnsucht, seines Lebenswillens. Die eigene war ihm gleichgültig, minderwertig, so bald wie möglich zu lassen. Charakteristisch ist es, daß er um diese Zeit daran denkt, Schauspieler zu werden. Aber wie die steigende Selbstbehauptung mählich sein Selbstgefühl weckt, wie er sich zum Stellvertreter des Vogtes hinaufzwingt, ja dessen

ganze Amtslast schließlich auf seine Schultern hebt, wie er geistig an Bedürfnissen und Kräften immer höher seine Umgebung überwächst und wie die Würde seines Willens, seiner Berufung in immer schneidenderen Gegensatz zur Unwürdigkeit seiner Stellung, seiner unverändert dienstbotenhaften Erniedrigung tritt, da bricht in ersten Lauten das Eigenleben und -leiden durch. Die Perle, die nur aus Wunden sich losringt, der Doge von Venedig, der nie ein Trauerkleid tragen darf, wie ihn auch das Schicksal trifft, der arme Vogel, der in Sehnsucht nach Licht und Luft sich am Käfig den Kopf einstößt: noch unfrei und unbeholfen spricht sich hier das eigene Leben im Weltleben, das eigene Leid im Weltleid aus. Und dieser Zusammenhang von Ich und Welt, von Geist und Natur, diese Befreiung aus subjektiv-abstrakter Reflexion zur Fülle des Wirklichen, zur symbolischen Bedeutung des Lebens selber wird ihm bewußt zuteil durch die Gedichte Ludwig Uhlands. „Nun führte mich Uhland in die Tiefe einer Menschenbrust und dadurch in die Tiefen der Natur hinein; ich sah, wie er nichts verschmähte — nur das, was ich bisher für das Höchste angesehen hatte, die Reflexion! — wie er ein geistiges Band zwischen sich und allen Dingen aufzufinden wußte, wie er, entfernt von aller Willkür und aller Voraussetzung alles, selbst das Wunderbare und Mystische, auf das Einfach-Menschliche zurückzuführen verstand. . . . Nicht ohne der Verzweiflung, ja dem Wahnsinn nahe gewesen zu sein, gewann ich das erste Resultat, daß der Dichter nicht in die Natur hinein-, sondern aus ihr herausdichten müsse.“

Wie konnte Uhland, der doch als universale Persönlichkeit wie als Lyriker Hebbel weit nachsteht, für ihn diese entscheidende Bedeutung gewinnen? Es lag einmal daran, daß ihm Goethe kaum zu Gesicht gekommen. Sodann war nicht die Lyrik, die Balladen Uhlands waren der Anlaß dieses Entwicklungserlebnisses. Und an ihnen ergriff Hebbel die Anschaulichkeit der Handlung, die Gegenständlichkeit des Vortrags; die Welt selber in ihrer sinnlichen Mannigfaltigkeit, in ihrer Kraft und Bewegung ging ihm an ihnen auf. Er war darüber hinweggestürmt zum Absoluten, Abstrakten, er hatte die Welt um sich nie gesehen vor der Welt, die er über sich suchte, nun erfuhr er gerade an der epischen Schlichtheit Uhlands seinen Gegensatz; seine ideelle Subjektivität erfuhr und ergriff an

ihm die bildliche Objektivität des Lebens. Er erfuhr und ergriff mehr: die Wechselbeziehung beider Welten, die ideelle Bedeutsamkeit, die aller Erscheinung, die dem Einzelnen und Einfachen innewohnt. Und dämmernd ahnt wohl schon der Tragiker in ihm den urgründigen Haß und Liebe, in der Ideen- und Sinnenwelt ewig einander fliehen und suchen.

Das erste dichterische Ergebnis dieser Bekanntschaft mit Uhland sind unfreie Versuche, sich in Uhland ganz an seinen Gegensatz zu verlieren, um ihn so zu gewinnen: die Balladen der „Schlacht bei Hemmingstedt", die nach dem Muster der Eberhard-Romanzen nichts als historische Wirklichkeit darzustellen suchen, unbeholfene Nibelungenstrophen, die sich in Einzelschilderungen verzetteln. Je mehr er aber in solchen Gedichten sich ganz an Uhland verliert, desto notwendiger muß er in anderen ganz zu sich selbst zurück. Aber nicht ohne auch für seine Reflexionen an Bildkraft und Lebenswärme gewonnen zu haben! Die Gedanken über die pantheistische Einheit von Mensch und Natur („Der Mensch") sind voll lebendiger Gewalt, von drängendem Rhythmus der Sätze und Strophen und voll schlichter, überzeugender Bilder. Und persönlicher, tiefer und leidenschaftlicher findet dieses All-Einheits-Gefühl Gestalt im „Proteus". Persönlicher: denn wohl wird auch hier die Einheit alles Lebendigen zugestanden, aber nicht alles Lebendige hat bewußt und unmittelbar teil an ihr, es bleibt dumpf an die ihm gesetzte Form gebunden. Nur er, der Dichter, ist frei, hat Weg und Pforte zu aller Erscheinung, taucht in jede Welle des Lebens, wirbelt in Wolken, braust in den Stürmen, flammt in den Blitzen, tränkt im Regen, er ruht im Kelche der Blumen, er haucht der Nachtigall Liebe ins Herz, er allein hat ein volles Empfinden der Welt.

Noch spricht hier eine lyrisch-pantheistische Einheit, die Hebbels eigenstes Wesen, sein dramatisch-dualistisches Weltempfinden kaum berührt. Dem All, der „ewigen Mutter", stehen die Einzelerscheinungen wie zufällig, unselbständig, unbedeutend gegenüber. Noch ist ihr Recht, ihr Wille und damit der Kampf als Daseinsgrund nicht bewußt gewertet und ausgesprochen. Aber in „Morgen und Abend" ist die Ahnung dieses Dualismus schon ein halbes Jahr zuvor erstmals Gestalt geworden: der Mensch, der aus jedem neuen Morgen Frische und Lebenswillen schöpft, der in trunkenem Durch-

einanderspiel seiner Kräfte sich allem gewachsen fühlt, aber dann immer wieder trauernd die Endlichkeit seiner Kräfte, die Unendlichkeit der Welt erfahren muß:

> Des Menschen Kraft reicht eben aus
> Zum Kämpfen, nicht zum Siegen,
> Wir sollen in dem ew'gen Strauß
> Nicht stehn und nicht erliegen.

Schon im Januar 1839 ist hier der Kampf in perpetuum als Grundlage des menschlichen Lebens ausgesprochen, als sein Schmerz und seine Aufgabe.

Und auch im nächsten persönlichen Erlebnis, in Hebbels „Frühem Liebesleben" wird dieser Schmerz und Zwiespalt Wirklichkeit. Unergründlich ziehen sich auch hier Lebensgefühl und Lebensschicksal einander an. Hebbels junge Liebe, die zarte Doris Voss, muß sterben, um auch seine erste Harmonie in Zwieklang zu brechen. Seine ersten Liebesgedichte werden Kirchhofserinnerungen.

Das Leben in Wesselburen wird für Hebbel unhaltbar: „Ich bin einundzwanzig Jahre alt und für die Aufgabe meines Lebens ist nichts geschehen. Dieses Nichts ist hinreichend, mich zu einem Nichts zu machen . . . nur noch ein Jahr und meine Kraft ist gebrochen. Meine Seele verliert ihre Spannkraft; die Lage zerstört den Menschen, wenn der Mensch die Lage nicht zerstören kann." Im Jahre 1835 gelingt es Hebbel endlich, Wesselburen zu entrinnen. Er kommt nach Hamburg. Amalie Schoppe, die Herausgeberin der Neuen Pariser Modeblätter, in denen Hebbel zahlreiche Gedichte und erste novellistische Versuche veröffentlicht hat, hilft ihm hier durch Unterstützungen und Freitische zur Vorbereitung auf das Universitätsstudium. Neue Demütigungen und Kämpfe lösen die alten ab. Der Wohltäterhochmut seiner Beschützer, ihre Verständnislosigkeit für sein Wesen und seine Bedeutung, die Kleinlichkeit der Gymnasiastenstudien, die dem frühgereiften, schwerblütigen Dichter aufgedrungen werden, drücken und peinigen ihn, reizen und verschärfen sein Selbstgefühl. Reichere geistige und künstlerische Ausblicke helfen ihm über die bittersten Stunden hinweg: vor allem Goethe wird ihm hier näher vertraut. Und menschlich gibt ihm die hingebende Liebe Elise Lensings Rückhalt und Wärme. Auch diese Liebe trägt von Anfang den tragischen Kern in sich: Eine ärmliche Lehrerin,

10 Jahre älter denn er, ohne äußeren Reiz. Aber Hebbel ist zu arm an Leben und zu hungrig nach Leben (der Lebenshunger des Künstlers durchwühlt ihn), um ihre Treue und Liebe zurückweisen zu können. Er nimmt sie hin, alles nimmt er hin, ihre Seele und Sinne, um dann in verzweifelten Stunden sich immer wieder fragen zu müssen, ob er denn ein Recht habe zu dieser Hinnahme, ob er sich denn dagegen gebe, geben könne. Er fühlt, daß er nur ihre Freundschaft erwidern kann, aber er nimmt ihre Liebe.

Im Jahre 1836 entreißt sich Hebbel der Zwiespältigkeit des Hamburger Lebens. Er bricht unvermittelt seine Vorbereitung ab und begibt sich nach Heidelberg zum Studium der Rechte, ohne dort allerdings immatrikuliert zu werden. Die Unabhängigkeit des Studentenlebens, dies erstmalige freie Auf-sich-gestellt-sein, die Weite und Bewegtheit der neuen geistigen Atmosphäre, die milde Schönheit der Landschaft lösen alle Kräfte in ihm. Hier wird er reif als Mensch und Dichter. Hier gewinnt er ein lebendiges Verhältnis zur Natur und in ihr zum wirklichen Leben. Hier spricht sich die Grundmelodie seines Lebens: die Zwiespältigkeit des Seins, die Sehnsucht des Individuums aus seinen Schranken hinaus ins All und die unentrinnbare Gebundenheit an seine Schranken — denn diese Schranken machen sein Wesen, seine Gestalt — rein und vollendet aus: Eine Maiennacht auf den Heidelberger Gipfeln schenkt ihm das „Nachtlied". Der übergewaltige Sternenhimmel ist es, der das Gefühl des Alls riesenhaft in ihm weckt, der das Gefühl seiner Persönlichkeit aufzulösen, ihr Tropfendasein in sein allewiges Meer zurückzunehmen droht, bis der Schlaf ihn schützend diesem übermächtigen Kampf entrückt.

Quellende, schwellende Nacht,
Voll von Lichtern und Sternen:
In den ewigen Fernen,
Sage, was ist da erwacht!

Herz in der Brust wird beengt,
Steigendes, neigendes Leben,
Riesenhaft fühle ich's weben,
Welches das meine verdrängt.

Schlaf, da nahst du dich leis,
So wie dem Kinde die Amme,
Und um die dürftige Flamme
Ziehst du den schützenden Kreis.

In diesem Gedicht hat die Lyrik Hebbels ihre eigene Form gefunden. In unvergleichlicher Anschaulichkeit und Gedrängtheit spricht hier der Tragiker sein Weltgefühl in ein paar

Strophen aus. In dramatischer Gewalt gibt er Zwiespalt, Urschmerz und -kampf des Lebens. Die bedeutendsten seiner Gedichte sind solch innere Dramen, die — nicht im Kampf der Gestalten — aber im Kampf der Gefühle, der Reflexionen den tragischen Gehalt des Lebens zur Darstellung bringen. Der tragisch-dramatische Vorgang ist in seinen Urelementen festgehalten, er ist nicht in gegensätzliche Persönlichkeiten hinausverlegt; die feindlichen Kräfte entstehen, ringen, fallen und behaupten sich in der dualistischen Innenwelt des Dichters. Zu tiefst verwandt ist darin dem „Nachtlied" das Gedicht

An den Tod:

Halb aus dem Schlummer erwacht,
Den ich traumlos getrunken,
Ach, wie war ich versunken
In die unendliche Nacht!

Tiefes Verdämmern des Seins,
Denkend nichts, noch empfindend!
Nichtig mir selber entschwindend,
Schatte mit Schatten zu Eins!

Da beschlich's mich so bang,
Ob auch, den Bruder verdrängend,
Geist mir und Sinne verengend,
Listig der Tod mich umschlang.

Schaudernd dacht' ich's und fuhr
Auf und schloß mich ans Leben,
Drängte in glüh'ndem Erheben
Kühn mich an Gott und Natur.

Siehe, da hab ich gelebt:
Was sonst zu Tropfen zerflossen,
Langsam und karg sich ergossen,
Hat mich auf einmal durchbebt.

Oft noch berühre du mich,
Tod, wenn ich in mir zerrinne,
Bis ich mich wieder gewinne
Durch den Gedanken an dich.

Immer sind es die Grundverhältnisse des Lebens, der Welt, die dem Tragiker zum Erlebnis werden, alles persönliche Leben wird auf sie zurückgeführt. Erst wenn es im allgemeinen Grund- und Weltgefühl aufgegangen ist, wird es ausgesprochen. „Gelegenheitsgedichte" im unmittelbaren, goethischen Sinne gibt es bei Hebbel kaum.

So gestalten sich ihm jetzt in Heidelberg Erlebnisse seiner Kindheit, nachdem sie die Grundschicht seines Wesens erreicht und in allgemeine Bedeutungen eingegangen sind: Bubensonntag und Großmutter. Hier eint sich die Anschaulichkeit persönlicher Erinnerungen groß und vollendet mit der ideellen Gewalt seines allgemeinen Lebensgefühls. Vor allem „Großmutter" weiß letzten tragischen Problemen mit unerhörter Wirklichkeitskraft, mit naturalistischer Anschaulichkeit Gestalt zu geben.

So oft aber Hebbel gleich Goethe das Unendliche unmittelbar am Endlichen aussprechen will, unmittelbar einen Kon-

trast oder Kontrastvorgang des Lebens sieht und nutzt, um an ihm den Grundkontrast des Lebens auszusprechen, gelangt er nicht zur inneren Einheit. Das Einzeln-Wirkliche bleibt dann starr und zufällig, es ist nicht unter- und aufgegangen aus der Grundkraft seines Seins, die tragische Symbolik ist ihm angeheftet, angegrübelt. Wenn Hebbel in der dunklen, wirren Einsamkeit der Nacht verlangend auf ein einziges, zitterndes Licht zuschreitet, das aus schmalem Fenster fällt, und dies sich dann als Leichenlicht, als Totenkerze dartut, so ist dieser Kontrast gerade in seiner Kraßheit zu roh, zu einzeln, zu zufällig, um den Grundkontrast des Lebens symbolisieren zu können. Und solch kraß erschauter und erdachter Kontraste finden sich manche, gerade die extremen Fälle reizen ihn, er merkt nicht, daß es die vereinzelten, wenigst typischen sind. Von früh auf geht dies so weit bei ihm, daß er in seinen Balladen und Romanzen immer wieder das Schauerliche der Gespenster- und Räuberromantik zum Ausdruck tragischer Schauer verwenden zu dürfen glaubt.

Je riesiger Hebbel in Heidelberg die Flügel wachsen, desto mehr stößt er sie an den Gittern seines äußeren Lebens blutig. Das juristische Studium läßt er bald, es ist ihm fremd, aussichtslos und bedrückt ihn. Hungernd, ohne Beruf, angewiesen auf seine brotarme Kunst, die er nicht zum journalistischen Gelderwerb erniedern will und kann, starrt er hoffnungslos in die Zukunft. „All mein Leben und Streben ist jetzt eigentlich nur noch ein Kämpfen für Mutter und Leichenstein.“ Ein überpersönlicher, heiliger Zorn und Schmerz durchkrampft ihn, zusehen zu müssen, wie die Göttlichkeit seiner Berufung, die Unendlichkeit seiner Offenbarungen an der banalen Erbärmlichkeit des Endlichen zerscheitern soll. Was war die Welt, in der dies möglich schien?

> Was ist die Welt? Der Schößling böser Säfte,
> Die aus sich selbst die Gottheit einst ergoß,
> Als sie, ausscheidend alle dunklen Kräfte,
> In sich selbstsüchtig sich zusammenschloß.
> Die steigen nun in grimmigem Geschäfte
> Zu ihr empor und fordern ihren Schoß.
> Umsonst. Sie dürfen tobend sich empören,
> Doch nur, damit sie so sich selbst zerstören.

Bald bäumt er sich auf, reckt er sich trotzig gegen Welt und Gott, bald unterwirft er demütig sein Einzeldasein dem un-

erforschlichen Gang des Universums. In erschütternder Demut hofft, klagt und entsagt der Einsame in seiner dreiundzwanzigsten Geburtstagsnacht seinem Recht auf Vollendung:

Jetzt ist die Nacht gekommen,
Die mich geboren hat.
Ich fühle es beklommen:
Die ernste Stunde naht.

Die mich den Finsternissen,
Der uralt-ew'gen Kraft
Als Kreatur entrissen,
Die selber steht und schafft:

Die Stunde oder keine,
Erhellt den Traum der Zeit,
In dem ich knirsch und weine,
Mit Licht der Ewigkeit!

Doch nur vergebens ranke
Ich mich empor, es sprengt
Von oben kein Gedanke
Den Ring, der mich beengt.

Da fühl ich denn mich schauernd,
Wie niemals noch, allein,
Und der ich bin grüßt trauernd
Den, der ich könnte sein!

Die Übersiedlung nach München, die Elise mit ihrem Spargeld ermöglichte, bringt keine Änderung. Fast die ganzen drei Jahre lang mußte sich Hebbel dort von Kaffee und Brot ernähren Er, der im Unendlichen Bürgerrecht hatte, mußte im Endlichen jeden Fußbreit erbetteln, erbangen, erkämpfen: „Meine Jugend war eine Hölle, meine frühesten Jünglingsjahre mußte ich auf der schnödesten Galeere unter dem Kommando eines vornehmelnden Philisters vergeuden, und jetzt muß ich um jeden Fußbreit Existenz kämpfen, weiß nicht, ob ich mich in einem Vierteljahr noch wie heute in Brot werde sättigen können, und fühle (was der ärgste Fluch ist!), wie in meiner Brust eine Kraft nach der anderen dahinstirbt, weil es mir nicht vergönnt wird, sie mit Freiheit und Heiterkeit zu gebrauchen. . . . Es gibt wohl keinen größeren Schmerz in einer Menschenbrust, als das Bewußtsein, um das Größte und Würdigste durch die kleinsten, erbärmlichsten Hindernisse gebracht zu werden."

In einer ungeheuren Vision gibt er diesem Dualismus des Daseins Gestalt. Das Wort des Herrn beim Turmbau zu Babel rauscht über ihr: „Wohlauf, laßt uns herniederfahren und ihre Sprache daselbst verwirren, daß keiner des anderen Sprache vernehme!" Zwei Wanderer symbolisieren die Grundkräfte des Lebens, Gott hat sie ausgeschickt, dem einen hat er das Wort der Erlösung, das zwiespaltüberwindende, mitgegeben, aber den Sinn verschloß er, und seinen Mund, der es verraten könnte, schlug er mit Stummheit. Den anderen hat er in Taubheit

gebunden und hinausgewiesen. Taub und stumm irren sie, einsam, friedlos, antwortlos, quälend gepeitscht vom Heimwehdrang nacheinander. Und der Tag wird kommen, der sie gegenüberstellt, der sie zusammenführt! Dann ist der Zwiespalt gelöst, der Stumme redet, der Taube versteht, die Welt ist nicht länger zerklafft und zerspalten: ist einig und eins. Ein neuer Morgen dämmert:

Ein Stummer zieht durch die Lande,
Gott hat ihm ein Wort vertraut,
Das kann er nicht ergründen,
Nur Einem darf er's verkünden,
Den er noch nicht geschaut.

Ein Tauber zieht durch die Lande,
Gott selber hieß ihn gehn.
Dem hat er das Ohr verriegelt
Und jenem die Lippe versiegelt,
Bis sie einander sehn.

Dann wird der Stumme reden,
Der Taube vernimmt das Wort.
Er wird sie gleich entziffern
Die dunklen göttlichen Chiffern,
Dann ziehn sie gen Morgen fort.

Daß sich die beiden finden,
Ihr Menschen, betet viel.
Wenn, die jetzt einsam wandern,
Treffen einer den andern,
Ist alle Welt am Ziel.

Wieder und wieder muß Hebbel ihm von Elise Lensing dargebotene Unterstützungen, Sparpfennige ihrer Nadel, annehmen, um nicht zu verhungern. Und während er von ihrem Gelde lebt, ergreift der Einsame, Lebensbedürftige gleichzeitig die schlichte, „alles duldende" Liebe, die restlose Hingabe seiner „Beppi", der Tochter seiner Wirtsleute. Das äschyleische Wort, das tragische Urwort erfüllt sich an ihm: „Rein verrinnet keines Menschen Leben — Jeder zahlet eine schwere Schuld." Aus einem Briefe an Elise schrillt der Aufschrei: „Ach, es liegt so unendlich viel Zweideutiges in unserer Natur, und ich bin so zusammengequetscht, daß ich nicht weiß, was ich meinem eigenen Ich und was ich meinen Verhältnissen zurechnen muß."

Die Mutter, deren entbehrungshartes Leben er einmal zu verschönen hoffte, erkrankt und stirbt. Einen Tag nach dieser Kunde hört Hebbel von der Erkrankung seines anhänglichen, ihm ehrfürchtig ergebenen Freundes, des jungen Rousseau. Auch er stirbt bald. Einsamer denn je, durch Schlaflosigkeit, Schwindel, Kopfschmerzen und Brustbeklemmungen zerrüttet, kehrt er auf furchtbaren Fußreisen im März 1839 nach Hamburg zurück, wo doch nur „lauter halbe, zerrissene, in sich nichtige und bestandlose Verhältnisse" auf ihn warten. Eine schwere Lungenentzündung bringt ihn dem Tode nahe. Aber als hätte der Blick über den Rand des Grabes ihm letzte Tiefen

enthüllt, ihn weit über sich selber hinwegschauen lassen, steigert sein Lebens- und Weltgefühl sich jetzt zu nie gewußter Macht, zu nie geahnter Objektivität: in wenig Wochen entsteht „Judith", seine erste Tragödie. In ihr, die „die Welt mit allen Lebensströmen umfaßt, die von Gott an bis zum unseligsten Narren herunter die gesamte Schöpfung repräsentiert", kann die ungeheure Gewalt seines Weltgefühls zum erstenmal sich restlos künden. Alle Abgründe seiner Verzweiflung, alle Höhen seines Trotzes, hier finden sie Raum, alles unselige Wissen und Leiden um die furchtbare Zweiheit des Seins. „Judith ist der schwindelnde Gipfelpunkt des Judentums. . . . Holofernes ist das sich überstürzende Heidentum. . . . Judentum und Heidentum aber sind wiederum nur Repräsentanten der von Anbeginn in einem unlösbaren Dualismus gespaltenen Menschheit."

Hebbel erlebt diese erste große Erfüllung wie ein ungeheures Glück, wie eine rettende Notwendigkeit, die kommen mußte, endlich kommen mußte, wenn er sich in Kampf und Leben noch länger behaupten sollte. Unruhig erschöpft verbringt er die nächste Zeit. Ein halbes Jahr verstummt seine Lyrik ganz. Aber dann erschließt sich ihm eine neue Form: er entdeckt im Sonett die innere Struktur, die seinem Weltgefühl den klarsten Ausdruck gibt. Zufällig und schwächlich hat er es früher gebraucht, es übernommen, wie seine Vorgänger, als einmal vorhandenes, festbestimmtes Gebilde. Die Strenge der Form, die Kunst der Reime mag ihn — wie einst die Romantiker — gereizt haben. Jetzt übernimmt er das Sonett nicht länger, er schafft es neu, es entwächst seinem Weltgefühl mit organischer Notwendigkeit. Wenn es nicht vorhanden gewesen wäre, jetzt hätte es durch ihn ins Leben treten müssen, so, wie die antiken Strophenformen in Hölderlin wieder unmittelbare Schöpfung geworden waren. Ja, in Hebbel findet das Sonett über seine romanische Vorzeit hinaus zuerst sein inneres Gesetz. Die erste und zweite Strophe stehen sich gegenüber, hart und einzeln, in sich gebunden und doch im Gleichklang der Reime nacheinander verlangend, wie die Grundformen des Lebens selber in Zweiheit geschieden und doch in Sehnsucht verbunden sind. Aber die Sehnsucht siegt: in den zwei Terzinen brausen die Gegensätze ineinander, finden, kämpfen und einen sich in Liebe, Sieg oder Unterwerfung.

Nur der Kampf der Ideen, allgemeiner Anschauungen vermag in diesen klaren, festgegliederten Bau einzugehen. Individuelle Stimmungen und Leidenschaften würden ihr Eigenstes verlieren, sie verlangen aus der Dunkelheit und Unbestimmbarkeit ihres individuellen Seins ihre einmalige, organische Form. Das war die Gefahr gewesen für alle eigentlichen, individuellen Lyriker, sie hatten ihre Gefühle, ihre Erlebnisse zu Reflexionen verallgemeinern müssen, um sie in die Form des Sonetts zu zwingen, sie hatten Unmittelbarkeit und Eigenleben des Persönlichen opfern müssen. Hebbels unpersönlichem, dualistischem Weltgefühl gibt sich als Vorteil und Notwendigkeit, was den andern Gefahr und Willkür bedeutet hat. Die Form des inneren, elementaren Dramas, das er der Lyrik gebracht hat, ist im Sonett vollendet.

So werden zuerst „Die menschliche Gesellschaft", „Der Mensch und die Geschichte", „Unsere Zeit", „Die Kunst", „Kleist" und „Goethe" im dramatischen Zwiespalt und Ringen ihrer inneren und äußeren Gegensätze offenbart. Im folgenden Jahre sind es die Urtypen des Weltdualismus, Mann und Weib, die in ihrem Lieben und Hassen das Wesen der Welt aussprechen: „Mann und Weib", „An eine edle Liebende", „An ein schönes Kind" und in wundervollem Ausgleich:

Das Heiligste.

Wenn zwei sich ineinander still versenken,
Nicht durch ein schnödes Feuer aufgewiegelt,
Nein, keusch in Liebe, die die Unschuld spiegelt,
Und schamhaft zitternd, während sie sich tränken;

Dann müssen beide Welten sich verschränken,
Dann wird die Tiefe der Natur entriegelt,
Und aus dem Schöpfungsborn, im Ich entsiegelt,
Springt eine Welle, die die Sterne lenken.

Was in dem Geist des Mannes, ungestaltet,
Und in der Brust des Weibes, kaum empfunden,
Als Schönstes dämmerte, das muß sich mischen.

Gott aber tut, die eben sich entfaltet,
Die lichten Bilder seiner jüngsten Stunden
Hinzu, die unverkörperten und frischen.

Auf Judith folgen noch in Hamburg die Tragödie „Genovefa" und die Komödie „Der Diamant", die ebenfalls groß und bewußt dem Dualismus der Welt entwachsen sollte. Die

künstlerische Reinheit beider Dramen ist gestört durch subjektive Gewaltsamkeiten. Noch ist das Leben Hebbels zu gewaltsam, noch steht er zu ruhlos im persönlichen Kampf, um den allgemeinen ganz rein gestalten zu können. Die alte Unsicherheit und Entbehrung dauert fort. Das Verhältnis zu Elise mit allem Zwiespalt, aller — im höchsten Sinne zu deutenden — Unreinheit schleppt sich weiter. Elise wird Mutter, und während sie ein Kind von ihm trägt, drängt sein Lebenshunger, sein Schönheitsverlangen zu einer jähen Leidenschaft, zu Emma Schröder. Und schauerlich ist es, mit welch gleichgültiger Grausamkeit, der Grausamkeit des Tragikers, er der Schwangeren diesen Schicksalsschlag offenbart: „Seit dem Tag, da ich dies liebliche Wesen sah, bin ich wie im Rausch, voll im Herzen wie im Kopf. Du wirst Dich dessen freuen, wenn ich Dir sage, daß ich dem innerlichen Ersticken nahe war. Die Welt drängte auf mich ein wie ein zusammenfallendes Gewölbe; es war ein Flüchten ins Tiefste hinein, ein Schlüpfen und Verstecken in den verborgensten Winkel. Jetzt bin ich wieder frei, und es kommt etwas aus mir heraus. Wer einer ist wie ich, der hat eigene Lebensbedingungen, er kann nun einmal nicht eine Schemaexistenz führen, er muß nach oben und nach unten greifen und wird freilich oft ein Menschenfresser. Gott hat das so eingerichtet."

So geht es weiter, in immerwährendem Kampf, in Drang und Zwiespalt, in unhaltbaren Verhältnissen. Er reist nach Kopenhagen, um vom dänischen König ein Stipendium zu erbitten. Ein verzweifelter Schrei gellt durch seine Briefe: „Alle Pfeile, die im Köcher des Schicksals sitzen, schwirren um mich herum: welcher wird mir ins Herz fahren? . . . Die Schöpfung, dies trostlose Zerfahren des Unbegreiflichen in elende, erbärmliche Kreaturen, muß eine traurige Notwendigkeit gewesen sein, der nicht auszuweichen war; die unendliche Teilbarkeit ist die gräßlichste aller Ideen, und eben sie ist der Grund der Welt. Ein Wurmklumpen, einer durch den anderen sich hindurchfressend; jeder so lange vergnügt und in roher Existenzwollust sich wälzend, bis auch er sich an einer Stelle angenagt fühlt; dann ein possierlicher Kampf, zuletzt wird das Leben, wie das Stück Speck in der Mausefalle, aus einem Kadaver in den zweiten herübergezerrt, nun wieder Wollust, wieder Kampf, und das Ende? Vielleicht eine Mitgaardsschlange, die sich in den

Schwanz beißt und nicht mehr zu käuen, nur wiederzukäuen braucht!“

So grauenhaft empfindet den Zwiespalt nur, wer die leidenschaftlichste Ahnung und Sehnsucht nach Einheit in sich trägt. Und erschütternd in seiner Anmut, seiner stillen Vollendung blüht aus diesen dunklen Tagen ein lichter Traum des Friedens auf:

Ich und Du.

Wir träumten voneinander
Und sind davon erwacht,
Wir leben, um uns zu lieben,
Und sinken zurück in die Nacht.

Du tratst aus meinem Traume,
Aus deinem trat ich hervor,
Wir sterben, wenn sich eines
Im andern ganz verlor.

Auf einer Lilie zittern
Zwei Tropfen, rein und rund,
Zerfließen in Eins und rollen
Hinab in des Kelches Grund.

Das Reisestipendium wird auf zwei Jahre gewährt, zu viel, um zu sterben, zu wenig, um zu leben. In Paris vollendet sich das bürgerliche Trauerspiel „Maria Magdalene“, zur Stunde, da sein Leben selber von menschlich einfachster und tiefster Trauer durchwühlt wird: der Sohn, den ihm Elise geboren, stirbt fern in Hamburg: „O, wenn ich mir das denke, daß dies Kind, das keiner — mich selbst den Vater, den großen Dichter ausgenommen, es stehe auch hier! — ohne Freude und Entzücken betrachten konnte, so schön, so anmutig war es, daß dies Kind nun verwesen und sich von Würmern fressen lassen muß, so möcht ich selbst ein Wurm werden, um mitzuessen, um als scheusäliges Tier meinen Anteil dahinzunehmen, den ich als Mensch, als Vater, verschmähte.“

In einem weitumfassenden Gedicht, „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter“, sucht Hebbel Elise, die eben das zweite Kind erwartet und verzweifelt anfrägt — es ist schauerlich, wie höchste und brutalste Tragik sich mischen —, ob sie es nicht durch heiße Fußbäder abtreiben soll, sucht Hebbel Elise weltanschaulichen Trost zu spenden:

O meine Mutter, schwer war unser Scheiden,
Drum muß ich mich noch einmal zu dir wenden,
Dich zu beschwichtigen in deinen Leiden!
Und ob mich auch die tausend Sonnen blenden,
Die still und groß an mir vorüberwallen,
Doch find ich sie, der sie die Strahlen senden, —
Denn deine Tränen leuchten mir vor allen! —
Die Erde noch heraus . . .

In schwergebundenen Terzinen, viel- und mühsam verschlungenen Sätzen, in oft abstrakten Wendungen gibt dies Gedicht den erschöpfendsten Ausdruck der Hebbelschen Weltanschauung. Selig kündet das Kind, wie es, dem Gefängnis der Einzelform, des Einzellebens entsprungen, nun allen Lebens teilhaftig ist:

> Jetzt hält ja keine Form mich mehr gefangen,
> Kann ich auch jede wolkengleich zerteilen,
> Ich bin, was meinem innersten Verlangen
> Entspricht, und bin's nicht mehr, sobald mich ekelt,
> Wer alle, bis zur höchsten, durchgegangen,
> Der wird in keine wieder eingehäkelt.
> . . .

Was der Tod des Kindes in reiner, lebensunerfahrener Abstraktion enthüllt, das sollte beim Tode eines Künstlers bald darauf in der Fülle der Farben und Gestalten, in der lebendigsten Wirklichkeit sich dartun. So wie Hebbel Thorwaldsens Tod erfahren, mitten im Straßentreiben von Paris, so sollte an diesem Tod sich das Leben offenbaren in seiner bunten Gott-Menschlichkeit. „Ein Spaziergang in Paris" sollte alles Nächste und Zufällige, alle farbige Unmittelbarkeit des Lebens schildern, des ewig ruhlosen, werdenden, ringenden, gestaltenden Lebens, in dem Bettler und Genius Brüder sind. Aber auch hier: das Gelegenheitsgedicht bleibt Hebbel versagt. Er kann nicht vom Nächsten ausgehen, nur aus den Grundtiefen seines Wesens wachsen seine vollendeten Gebilde. Unvermittelt, ungelöst, nüchtern stehen die Beobachtungen nebeneinander, unrhythmisch entwickeln sie sich, da sie der inneren, drängenden Einheit entbehren.

In Paris gelingt es Hebbel, dem Schauerlichen, zu dem sich immer wieder in seinen Balladen und Romanzen die Schauer des Tragischen verzerrt hatten, einmal überzeugenden Ausdruck zu geben, im „Haideknaben". Bürger und die heimische Volksromanze haben ihn von früh auf zu solchen Versuchen angeregt. Auch die Romanze vom „Liebeszauber" holt ihr Motiv aus dem volkstümlichen Aberglauben, weiß es aber in Glück und Anmut zu wandeln. Und eben darum, weil Hebbel hier seinen Gegensatz, Anmut und Lieblichkeit, erzwungen zu haben glaubt, ist er besonders stolz auf dieses Gedicht: „Ein Gedicht wie Liebeszauber hat die ganze deutsche Literatur nicht aufzuzeigen; das ist die Krone von allem, was ich gemacht

habe." Aber der Vorgang ist in seinen 29 Strophen übermäßig gedehnt, und Sprache und Rhythmus sind nicht gelöst im Liebreiz der Handlung, sie bleiben eckig, abgerissen und dramatisch hart.

Es ist ergreifend, zu sehen, wie sich aus Hebbels zwiespältitigem Leben die Sehnsucht nach dem Anmutigen und Schönen losringt. Während sich „ein Himmel von Backsteinen über ihm wölbt", während er „in sich selber hineinstarren, als Ruine sich niederbrennen sehen muß", wird die Vision des Schönen, Zwiespaltversöhnenden ihm immer deutlicher, immer gebietender. Italien zumal, Rom und Neapel, die er nach Paris besucht, steigern diese Sehnsucht oft zu Tränen. „Die Schönheit wird mir in Kunst und Leben immer mehr Bedürfnis." Und im „Frühlingsopfer", einem „Seitenstück zum Liebeszauber" erblickt er tiefbewegt „ein Zeichen, daß die Natur, wenn das Glück mich nur einigermaßen begünstigt und mich nicht in Sorge und Not ersticken läßt, mir vielleicht noch eine höchste, nie von mir geahnte oder gar gehoffte Gunst bewilligen, daß sie mich würdigen wird, durch meinen Mund nicht bloß das Bedeutende, sondern auch noch das Schöne auszusprechen." Aber während Goethe in der Kunst- und Lebenseinheit Italiens seine Einheit tiefst und bewußt begriff, selber die Einheit war, begriff Hebbel in ihr nur seinen Gegensatz, ohne ihn doch in sich aufnehmen zu können, ja zu dürfen, wenn er sich nicht selbst vernichten wollte. So ist denn im „Opfer des Frühlings" wohl der Wille zur Schönheit, aber nicht ihr einfaches Dasein. Sie blüht nicht von innen auf, sie wird von außen geschildert. Innerlicher und eigener wird Hebbel, wenn er zu seiner persönlichen Form zurückkehrt, zum Sonett, um so den Dualismus und Ausgleich im Wesen der Kunst zu zeigen: den Kampf zwischen Stoff und Form und ihre Versöhnung: den Frieden der Welt im Schönen.

Konnte er das Schöne nicht ergreifen, er konnte es doch begreifen. Und das Epigramm wird die lyrische Form, in die er nun seine Einsicht in Kunst und Leben und Vergangenheit Italiens niederlegt. „Ich habe mich einer neuen Form bemächtigt, die ich sehr bequem finde, das Verschiedenartigste zu fassen. . . . Epigramme in einem höheren Sinn, in welchen ich meine tiefsten Anschauungen über Kunst, Sprache, Poesie usw. niedergelegt habe." Sie erinnern an Goethes venetiani-

sche Epigramme, sind aber im ganzen weniger bildlich, mehr reflektiert. Manche älteren Gedanken und Einfälle ordnen sich ihnen ein. War doch Hebbels ganzes Weltgefühl im Grunde epigrammatisch bestimmt. Sein Gefühl für Kontraste, die stete Empfindung der tragischen, komischen, ja oft grotesken Gegensätze, in denen der Dualismus der Welt sich dartut, füllte sein Tagebuch von jeher mit Aufzeichnungen, die ihrem Wesen — wenn auch nicht der äußeren Form nach — Epigramme sind.

Das Stipendium geht zu Ende, seine Erneuerung wird abgelehnt. Hebbel muß Italien verlassen, der Heimatlose soll heimkehren. „Was weiter? Als Dichter werde ich auf die Masse des Volkes nie die geringste Wirkung haben, auch verläßt mich mein Talent schon, ich bin tot. Nichts regt sich in mir, es ist kein Wunder. Es gibt für mich gar keine Aussicht als ein Nervenfieber; mehr als einmal habe ich mir schon einen Gehirnschlag gewünscht, denn ich kann die Qual des Daseins unter solchen Bedingungen nicht mehr ertragen."

Im ungeheuren, leidvollen Zusammenbruch beim Tode seines Kindes hatte Hebbel seiner und Elisens Verlassenheit keinen anderen Trost gewußt als ihre letzte innere und äußere Gemeinsamkeit: „Du bist meine Frau, sobald du willst." „Ich lebe mit dir in einer Gewissensehe — hatte er ihr in Erwartung des zweiten Kindes geschrieben — und so wie das verstorbene Kind auf meinen Namen getauft worden ist, so wird das zu erwartende auf meinen Namen getauft werden." Er selber hatte seine Briefe an sie adressiert „Madame Dr. Hebbel". „Deine Liebe ist mein Lebenselement, ich kann eher mich selbst aus der Welt wegdenken als Dich." Aber je mehr sein Schmerz im allgemeinen Schmerz sich löste, je härter und nüchterner wieder der Alltag vor ihm stand, desto fremder, unmöglicher und gefährlicher wird ihm der Entschluß: „Ein Kind ist für mich ein Wechselbrief, den ich nicht bezahlen kann, weiter nichts. Und eine Ehe, die kein reelles Fundament in einem Vermögen hat, das die Existenz sichert, ein Sprung in den Abgrund." Am letzten Jahrestage 1844 schreibt er in Rom in sein Tagebuch: „Was wird das neue Jahr mir bringen? Eine Frau zu dem Kinde, das schon wieder da ist? Kann ich, muß ich heiraten? Kann ich, muß ich einen Schritt tun, der mich auf jeden Fall unglücklich und dich

nicht glücklich machen wird? O meine Lebensverhältnisse! Wie doch immer das, was mich dem einen Abgrund entriß, mich dem anderen wieder nahführte! Elise ist das beste Weib der Erde, das edelste Herz, die reinste Seele, aber sie liebt, was sie nicht wieder lieben kann. Die Liebe will besitzen, und wer nicht liebt, kann sich nicht hingeben, sondern sich höchstens opfern!" Elise „bohrt sich in ihn ein". Und im Februar schreibt er ihr: „Der Mensch kann über alles verfügen, über Blut und Leben, über jeden Teil seiner Person, nur nicht über seine Person selbst; über diese verfügen höhere Mächte." Eine wehe Erbitterung faßt ihn gegen ihre Einfalt, die um nichts anderes mehr als ihre Vermählung bangt: „Du schreibst, ich sähe selbst da Gespenster, wo Lichtgestalten zu sehen wären. Ach, meine Augen sind so schrecklich scharf, ich schaue durch die Erde hindurch und sehe die Toten, wie sie verwesen; nun sehe ich die Blumen, die sie bedecken, nicht mehr. . . . Du meinst, so schlimm könne es gar nicht werden, mir am Weihnachtsabend mein Lieblingsgericht auf den Tisch zu schaffen? Teuerste Seele, es kann so schlimm werden, daß, wenn Du Deine Adern öffnen und für ein Stück trockenes Brot Dein Blut hingeben wolltest, man Dir antwortete: wär's Ochsenblut, so ließe sich's in der Zuckersiederei gebrauchen, aber Menschenblut? Nein, Madam, gehen Sie! Dies stände alles besser in einer Tragödie, wie schrecklich, daß es ebensogut in unser Leben paßt."

Also zerrissen, verzweifelt, aussichtslos kam Hebbel nach Wien. Auch dort schien er vergebens auf Hilfe zu warten. Schon hatte er den Weg zur Post eingeschlagen, um über Prag nach Berlin zu reisen, „um auch dort noch einen letzten Versuch zu machen; wohin ich mich aber von da wenden soll, weiß ich nicht". Da endlich griff das Schicksal in sein Leben ein, dem Tragiker gemäß mit äußersten Kontrasten. Aus tiefster Verlassenheit und Bedürftigkeit hob es ihn zur höchsten Genüge und Gemeinsamkeit. Galizische Edelleute nehmen sich begeistert seiner an, die Wiener Jugend jauchzt ihm zu, und das Vollendende: in Christine Enghaus, der großen Tragödin, findet er seine ebenbürtige Liebe, seine schöpferische Gefährtin, findet er Heimat, Besitz und Familie. Er zaudert nicht, wenn auch die letzte Disharmonie die grellste wird: in kampf- und qualvollen Briefen ringt er sich von Elise los. „Jedes Opfer

darf man bringen, nur nicht das eines ganzen Lebens, wenn dies Leben einen Zweck hat, außer dem, zu Ende geführt zu werden. Das Leben erhält sich nur durch den Reiz; die völligste Abspannung ist die Folge davon, wenn dieser fehlt, und wenn statt seiner die Pflicht eintritt, ihn zu meiden. Ein Weib, was einen Mann in seinen Armen verwesen sehen könnte, und in dem Bewußtsein, ihn zu besitzen, wie man jede andere Sache besitzt, Ersatz fände, würde das Opfer des Mannes nicht verdienen, und ein anderes Weib würde ein solches Opfer nicht verlangen. Es gibt keine zweite Alternative."

Als Elise ein Jahr darauf nach dem Tode von ihrem und Hebbels zweitem Söhnchen auf ein Jahr nach Wien kommt, da genest auch sie an Christinens Seelenadel und an beider ernstem, reinem Glück. . . . .

Fromm verlangt ihr mich, Götter? So macht mich glücklich! Ich werd euch
Niemals fürchten, ihr wißt's aber ich liebte euch gern!

In Paris 1844 hatte Hebbel also gebetet. Jetzt war sein Gebet erfüllt. „Schon durch Auflösung jenes früheren Verhältnisses, das mir in Wahrheit zehn Jahre lang den Horizont verfinsterte, ist eine heitere Ruhe über mich gekommen; mir ist, als ob das Leben, ja ich selbst, erst jetzt wieder mein geworden wäre. Mein neues Verhältnis dagegen füllt mein Leben aus, wie es noch niemals ausgefüllt wurde, es bringt mich um das Bewußtsein meiner selbst, um das Gefühl des Rings, in den wir alle eingepreßt sind." Wieder treibt es Hebbel zur Sonettenform, diesmal aber, um in der Zweiheit ihres beiderseitigen Wesens und Wirkens die höchste Einheit zu künden, seine Lebensvollendung:

An Christine Engehausen.

Du tränkst des Dichters dämmernde Gestalten,
Die ängstlich zwischen Sein und Nichtsein schweben,
Mit deinem Blut, und gibst den Schatten Leben,
In denen ungeborne Seelen walten.

Ich aber möchte nicht zu früh erkalten,
Der Zeit die Form zu dem Gehalt zu geben
Und über sich hinaus sie zu erheben
Durch neuer Schönheit schüchternes Entfalten.

Doch dieses Deutschland wird uns schwer erwarmen,
Und eh wir's denken, stehn wir ab, verdrossen,
Drum laß uns eins das andere belohnen.

Wo treu und fest sich Mann und Weib umarmen,
Da ist ein Kreis, da ist der Kreis geschlossen,
In dem die höchsten Menschenfreuden wohnen.

Alle persönliche Tragik war nun überwunden, er konnte sich rein und ganz der allgemeinen Tragik hingeben. Über Genovefa hatte er schreiben müssen: „Das Stück ist aus sehr trüben und bitteren Gemütsstimmungen hervorgegangen, es ist eher ein aufgebrochenes Geschwür als ein objektives Werk.“ Von nun an spiegeln seine Tragödien rein und vollendet den Sinn des Lebens, den Gang der Menschheit wieder. Sein Wort trifft ein: „Meine künftigen Dramen werden gewiß dem Grundcharakter nach von meinen bisherigen nicht verschieden sein, aber ich hoffe, man soll meine eigenen, individuellen Schmerzen nicht darin wieder erkennen, man soll finden, daß ich die tragischen Sentenzen nicht mehr mit meinem am eigenen Krampf zitternden Arm vollziehe.“

Die Götter haben ihn glücklich gemacht, und er ist fromm geworden, weltfromm. Im Weltenrhythmus klopft sein Herz, in allumfassenden Kämpfen und Schicksalen stellt er die Welt dar. So tritt die Lyrik, die persönliche Dichtung, der Ausdruck der einzelnen Stunde fast ganz zurück. Nur wenige Gedichte entstehen, wenigere noch sind lebendig und notwendig, nur gegen das Ende entsteht „in schweren Leiden gedichtet“: „Der Brahmine“, das leidverbundene, liebende Bekenntnis des Tragikers zu aller, auch der ärmsten Kreatur. Die Verheißung, die er sich selber in dunkelsten Stunden gegeben, nun erfüllt sie sich dem Schaffensgewaltigen:

Greife ins All nun hinein!
Wie du gekämpft und geduldet,
Sind dir die Götter verschuldet,
Nimm dir, denn alles ist dein!

A. v. DROSTE

Es ist ein Gesetz aller Kunstentwicklung, daß sie vom Äußeren, Sinnlichen, Mannigfaltig-Gegenständlichen, von der Natur ausgeht, um immer mehr zum Inneren, Geistigen, Unfaßbar-All-und-Einen, zur Idee durchzudringen. Aber unausweichlich kommt auf dieser Bahn ein Punkt, wo sie sich im Ideellen zu verflüchtigen droht, wo sie neuer sinnlicher Anschauungen, kräftiger Gegenständlichkeit, gesteigerten Naturlebens bedarf, um nicht schattenhafter Geistigkeit, abstrakter Begrifflichkeit zum Opfer zu fallen. Das ererbte sinnliche Material ist zu lange übernommen worden, nur, um symbolisch gedeutet zu werden, es hat seinen Eigenwert verloren, ist weltanschaulich und formal verleugnet worden, es muß nun neu erworben, die Welt muß mit wachen Sinnen neu erobert werden, mit Sinnen, die doppelt und dreimal wach und bewußt sind, weil sie einer hoch entwickelten geistigen Welt gegenüber sich zu behaupten, ihr den sinnlichen Urgrund fester und ausgedehnter zu liefern haben.

So geht die Dichtung aus von der sinnlichen Mannigfaltigkeit, der freudigen Gegenständlichkeit epischer Kunst, um in der Lyrik immer bewußter, immer rückhaltloser die Subjektivierung der Welt zu erleben, den Kampf des Subjekts um seine innerste Gewalt, in dem es die Macht und Wesenheit der sinnlichen Außenwelt sich unterordnet, sie zum bloßen Ausdruck seines Innern niederdrückt, sie schließlich leugnet, auflöst und vernichtet. Diesen Weg war die deutsche Lyrik gegangen. Sie hatte in Goethe den lyrisch-plastischen Gipfel erreicht, auf dem das Individuum die Außenwelt in sich hinübergenommen, das eigene Sein zum Sein der Welt erweitert hatte, sie hatte in den romantischen Lyrikern die musikalische Auflösung alles Gegenständlichen, auch des individuellen Seins rückhaltlos gefordert und dargestellt. Sie stand am Abgrund des mystischen Nichts, sie hatte ihre Bahn durchlaufen — aber nicht eine Kreislinie, sondern die Bahn der Spirale: auf erhöhtem Punkte durfte sie neu beginnen. Sie mußte die erdige Gegenständlichkeit, die sinnliche Mannigfaltigkeit epischer Daseinsart neu erfah-

ren, gesteigert zu erfahren suchen, um zu gesteigertem Welterleben, Welterfassen neu und bewußter auszuziehen.

Diese episch-erdige Erneuerung ward der deutschen Lyrik in der Lebens- und Dichtungsart Annettes von Droste.

Sie ist im Herzen Westfalens geboren, und es ist kein Zufall, daß eben dieses Land es ist, von dem aus der deutschen Lyrik die naturkräftige, episch-gegenständliche Erneuerung kommen sollte. Im Jahre 1838 erschien Immermanns Münchhausen, und darin der Oberhof, im selben Jahre erschien Annettes von Droste erste Gedichtsammlung. Gleichzeitig werden so der epischen Dichtung, die sich in die Subjektivität des romantischen Romans verloren hatte, und der lyrischen aus diesem Lande unverbrauchte Ur- und Erdenkräfte zugeführt. Im Münchhausen stellt Immermann (geb. 1796 in Magdeburg) der ideell und individuell zerfahrenen Willkür der Spätromantik die kraftvolle Naturverbundenheit, die menschheitliche Einfachheit, Einheit und Reinheit westfälischen Volkstums bewußt gegenüber, dankbar predigt er seiner Zeit die Gesundung und Läuterung, die seinem eigenen Wesen auf westfälischem Boden geworden war. In ihren Gedichten gibt Annette von Droste, Westfalens eigenstes Kind, in ursprünglicher Einheit und Notwendigkeit der westfälischen Landschaft, dem westfälischen Wesen Ausdruck, indem sie ihren eigenen Ausdruck gibt. „Sonderbares Land, in welchem alles ewig zu sein scheint" („Münchhausen"). Während das ganze Deutschland von politischen, religiösen, sittlichen und gesellschaftlichen Entwickelungen wechselnd erregt worden war, lag Westfalen in der Einsamkeit und Ewigkeit seiner Wälder, seiner Heiden, seiner Berge, unbewegt wie die riesigen Eichen, die seine Bauernhöfe bewachen. „Das ist der Boden, den seit mehr als tausend Jahren ein unvermischter Stamm trat!" („Münchhausen"). In patriarchalischer Einfachheit war der Bauer, der bäuerische Landadel auf seinem Gute geblieben, „uralte freie Bauern im ganzen Sinne des Wortes; ich glaube, daß man diese Art Menschen nur noch hier finden kann, wo eben das zerstreute Wohnen und die altsassische Hartnäckigkeit nebst dem Mangel großer Städte den primitiven Charakter Germaniens aufrechterhalten hat. Alle Regierungen und Gewalten sind darüber hingestrichen, haben wohl die Spitzen des Gewächses abbrechen, aber die Wurzeln nicht ausrotten können"

(„Münchhausen"). Bäuerisches Leben, bäuerische Sitten und Sagen, uralte bäuerische Gebräuche, in denen Heidentum und Katholizismus sich wunderlich naiv zusammengefunden, waren mit dem westfälischen Boden verwachsen, waren in der Einsamkeit weiter Bauernhöfe ungebrochen behauptet worden. Und gar in Annettes Heimat, im Münsterland: „Ich bin ein Westfale, und zwar ein Stockwestfale, nämlich ein Münsterländer" (A. v. Droste: „Bei uns zu Lande auf dem Lande").

Da ruht die weite, münsterländische Heide, in blaurot überblühter Unendlichkeit, stundenweit sind die Dörfer getrennt, und die zerstreuten Höfe sind so versteckt hinter Wallhecken und Bäumen, daß nur ein ferner Hahnenschrei, ein Hundebellen, ein laubüberdachtes Marienbild von ihnen Kunde gibt. Der Hirt liegt da inmitten seiner Schafe, er liegt in verschlafener Beschaulichkeit an einen Stamm gelehnt und strickt seine Socken. Und der Hirt und das Kind, das dem fern arbeitenden Vater sein Essen zu Felde trägt, und der Bauer, der sein Ackergespann heimwärts führt, sie alle sind blond wie Sommerkorn, ihre Augen sind groß, hellblau und unerwacht. Tier und Mensch und Landschaft haben die gleiche Unberührtheit, Unbewußtheit, Verschlafenheit, die gleiche epische Gebundenheit. Daheim deckt Menschen, Kühe und Pferde das Eine moosige Dach. Am Abend mischt sich das warme Schnaufen der Kühe, das leise Klirren der Ketten, das verträumte Stampfen der Pferde mit der verschlafenen Eintönigkeit des Rosenkranzgebetes oder dem scheuen Gruseln der Armenseelengeschichten.

Hier wuchs Annette von Droste empor, am 10. Januar 1797 wurde sie in Hülshoff geboren, einer alten westfälischen Wasserburg, die in mannigfachen Umbauten alle Stile vergangener Jahrhunderte in sich gesammelt hatte. Von Wassern umspült, von Eichen und Buchen umschattet, von Parkanlagen umkränzt lag das Herrenhaus da, „wie eine graue Warte, von Nestern mit jungen Vögeln umgeben". Über dem Brückentore schwenkt ein steinerner Ritter die Kreuzstandarte, gefolgt vom jappenden Hunde. Es ist einer der Ahnherren, der um 1530 den Gutshof ausbaute und der mit immer gleicher innerer Verbundenheit auf den Ein- und Ausgang seines Geschlechtes hinunterschaut: Im schlichten Wechsel von Geburt und Tod blieb es unverändert, unbewegt. Annettes Vater ist nur ein

Glied in der Kette: breit an Brust und Schultern, groß und stattlich, aber unter der Adlernase ein Kindermund, über der hohen Stirne Kinderlöckchen — ein seltsames Nebeneinander von Gegensätzen, das nur die jahrtausendlange einsame Verträumtheit des Landes ermöglichte. Er hat ein eigenes Zimmer mit fußhohem Sand und Tannenbäumchen, darin er das ganze Sängervolk des Landes einfängt, von jeder Art ein Exemplar, er hat einen Garten, darin er die wilden Blumen, „seine geliebten Landsleute, deren Verkanntsein er bejammert", mit suchender Liebe sammelt und pflegt und zu bunten Spielarten kreuzt. Und wie er Blumen und Vögel seines Landes um sich eint, so sammelt er in einer eigenen buchförmigen Kapsel im „liber mirabilis" auch dessen geistige Erzeugnisse, die Prophezeiungen und Gesichte. Denn auch sie sind seines Wesens Teil, sind Westfalen erb- und eigentümlich wie die Tier- und Pflanzenwelt.

Ideelle Kämpfe sind in die Abgeschlossenheit Westfalens nicht gedrungen, ein naiv gegenständlicher Katholizismus hat sich mit heidnischen Bräuchen friedlich vermischt. Und die Sinne, die weder vom Geiste abgelenkt noch von der einsamen Verträumtheit des Landes genügend beschäftigt werden, entwickeln sich zu einer wunderlichen Schärfe und Überreiztheit, sie hören in der Stille der Heide das Rauschen des eigenen Blutes, sie sehen in der unbewegten Luft die Bilder ihrer Träume deutlich vor sich, einfache, ewige Menschheitsbilder: Tod und Begräbnis, Brand und Krieg. Oder die toten Ahnen, die in ihrem Blute weiterleben, tauchen körperhaft auf, hilfeheischend, weil ungesühnte Schuld sie im Fegefeuer zurückhält. Oder alte mythische Gestalten erscheinen, Hexen, Gespenster, der ewige Jude. Oder die Muttergottes erscheint und tut Zeichen und Wunder.

Standesunterschiede im innerst trennenden Sinne kann es in dieser epischen Welt nicht geben. Sind sie doch alle in Blut und Überlieferung gleich. Bauer und Freiherr fühlen sich wesensverwandt und gemütlich nah. Und wenn man alten schwachen Personen im Herrenhause Nahrung reicht, so geschieht dies nicht nach Art eines Almosens, sondern in hilfreicher Verbundenheit, die gnädige Frau geht zu ihnen und unterhält sich über Welthändel, Witterung und Verwandtschaft. Und die Armen, die Rat und Hilfe suchen, erscheinen im

frischgewaschenen Fürtuch und blanken Zinnschnallen, frei und mit honetter Haltung wie anständige und geehrte Besucher.

So wuchs Annette auf, der Landschaft, dem Volke, der Familie eigen, und keinem entwuchs sie ganz, selbst der Familie nicht: der Mutter, der sie im Tode voranging, blieb sie dauernd in kindlichem Gehorsam ergeben, auch in ihrem dichterischen Schaffen: „Jedes Wort, das ich gegen ihren Willen geschrieben habe, würde mich wie ein Stein drücken." Alle an sie ankommenden Briefe mußte sie Zeit ihres Lebens der Mutter vorlegen.

Von Hülshoff gab es Verbindungen und Besuche zum nahen Münster. Selbst literarische Anknüpfungen fanden sich. Aber es ist eine längstversunkene Dichtung, die in Münster weiterlebt: Mitglieder des einstigen Göttinger „Hains", der katholisch gewordene Graf zu Stollberg und Mathias Sprickmann sind die literarischen Berühmtheiten der westfälischen Hauptstadt, zu denen Annette persönliche Beziehungen gewinnt. Sie sind auf Annettes Jugenddichtung nicht ohne Einfluß, ebenso wie die Lyrik der Hain-Mitglieder Hölty und Voß. Mit dem sechzehnten Jahre etwa wird Schillers philosophische Lyrik ihr von Bedeutung. Organischer aber, aus der Eigenart des Landes heraus, ergeben sich Beziehungen zu den volkstümlichen Bestrebungen der Romantik, zu den Brüdern Grimm und zu Ludwig Uhland, für die sie Volksmärchen und Volkslieder sammelt. Frühzeitig versucht sich Annette in größeren Dichtungen, in einem Trauerspiel „Berta" (1814), einem Roman „Ledwina" (1824), die beide Fragment geblieben, und einem vollendeten Epos in sechs Gesängen „Walter" (1818), ohne sich in ihnen über jugendlich-verschwärmte Nach- und Anempfindung zum Persönlichen und Wirklichen durchzuringen. Den ersten eigenen Ausdruck bringen 1823 die 25 ersten Gedichte des „Geistlichen Jahres". (Die zweite Hälfte wird 1839 ausgearbeitet und um das Lebensende vollendet.) Ihre Entstehungsgeschichte ist bedeutungsvoll. Das enge Verhältnis zur Familie, die Verehrung und Liebe zur Großmutter hat sie angeregt. Oftmals hatte sich die fromme Frau geistliche Lieder, Gedichte erbaulichen Inhalts von ihrer Enkelin gewünscht. Und schon Anfang 1819 hatte Annette mit solchen Erbauungsliedern begonnen, — die — an Friedrich Spee und das katholische Kirchenlied anklingend — ganz im Sinne der alten Frau geschrieben sind. Sie sprechen von Mann und Kindern,

vom „Wirken übers Haus" usw. Die Großmutter trug die Lieder eigenhändig in ihr Buch ein und hielt sie in hohen Ehren. Und Annettes liebender Wille strebt, neu und reicher ihren Wünschen zu entsprechen: Im Januar 1820 keimt die Idee des „Geistlichen Jahres", einer Gedichtfolge auf alle Festtage, schließlich auch alle Sonntage des Kirchenjahres. Im Herbst sind die Gedichte auf die erste Hälfte des Kirchenjahres vollendet. Aber der innere Sinn der Gedichte ist ein anderer geworden. Indem Annette sich zur Aufgabe setzte, den Gehalt der Sonn- und Festtagsevangelien dichterisch umzuschmelzen, sah sie sich zum erstenmal im großen Zusammenhange vor die Frage gestellt, wie weit sie eben diesen Gehalt in seiner dogmatisch kirchlichen Deutung persönlich vertreten könne.

Annette hatte eine ungewöhnlich reiche Jugendbildung erhalten. Früh hatte sie mit ihren Brüdern den ganzen Unterricht des Hauslehrers geteilt, sie beherrschte die lateinische, französische und holländische Sprache und minder gut — die griechische, italienische und englische. In der Mathematik, der Natur- und Geschichtswissenschaft war sie wohl bewandert. Ihre Lektüre war reich und mannigfaltig. Bei solcher Bildungsweite mußte sie auf manche Zweifel, auf fremde Weltanschauungen stoßen, die sich ihrem Väter- und Kindheitsglauben entgegenstellten. Und ihr Intellekt war — der Empfindlichkeit ihres zarten Körpers entsprechend — zu sensibel, um nicht durch fremde Anschauungen beunruhigt zu werden. Kampf und Zweifel stürzen sie in schwere Gewissensnöte. Die Gedichte des „Geistlichen Jahres" werden der ergreifende Ausdruck dieses inneren Ringens. In der einfachen innigen Gläubigkeit der Großmutter waren sie begonnen worden, aus der Seele der Großmutter heraus; aber eben darüber wird es der Dichterin bewußt, daß diese Seele nicht ihre Seele, dieser schlichte, reine Glaube nicht ihr Glaube ist. Sie erschrickt, sie ringt mit dieser Erkenntnis. Sie gibt den ursprünglichen Sinn der Gedichte preis: „Erst seitdem ich mich von dem Gedanken, für die Großmutter zu schreiben, völlig frei gemacht, habe ich rasch . . . gearbeitet . . . Die wenigen zu jener mißlungenen Absicht verfertigten Lieder habe ich ganz verändert, oder, wo dieses noch zu wenig war, vernichtet, und mein Werk ist jetzt ein betrübendes, aber vollständiges Ganze, nur schwankend in sich selbst, wie mein Gemüt in seinen wechselnden Stimmun-

gen. . . . Für die Großmutter ist es völlig unbrauchbar, sowie für alle sehr fromme Menschen; denn ich habe ihm die Spuren eines vielfach gepreßten und geteilten Gemütes mitgeben müssen, und ein kindlich in Einfalt Frommes würde es nicht einmal verstehen. Auch möchte ich es auf keine Weise vor solche reine Augen bringen . . .“ Nicht die — innerlich überlieferte — Paraphrase der Evangelien: diese Gewissensnot, diese Zweifelschuld sind das Persönliche, Künstlerisch-Bedeutsame in den Liedern:

„Geh' hin, und dir gescheh', wie du geglaubt!“
Ja, wer da glaubt, dem wird sein Heil geschehen;
Was aber ihm, dem in verborgnen Wehen
Das Leben hat sein Heiliges geraubt?

Herr, sprich ein Wort, so wird dein Knecht gesund!
Herr, sprich das Wort, ich kann ja nichts als wollen . . .

War hier wirklich ein Kampf mit mehrfachen Möglichkeiten? Gab es hier Wahl und Entscheidungsfreiheit? Ein Baum, der tief im Wurzelboden haftet, ahnt in ersten Stürmen schauernd Art und Lebendigkeit des Frei-Beweglichen. Zu tief wurzelte Annette mit Blut und Wesen im Heimatboden ihres jahrtausendalten Stammes, in seinem Glauben, seinen Sitten. An ihnen zweifeln hieß für sie an sich selber zweifeln. Hier war Freiheit Schwäche, Zweifel Krankheit. Aus innerstem Wesenskerne fleht der Schrei:

Mein Jesu, sieh, ich bin zu Tode wund
Und kann in der Zerrüttung nicht gesunden!

Hilflosigkeit und Dunkel überschatten sie, in alle Angst und Herzensverlassenheit gellt der Intellekt sein zwiespältiges Wort, drohend dämmert der Wahnsinn vor ihr auf. Und wie der schuldige, tragische Held seinen äußeren Tod überwindet, indem er ihn innerlich vorwegnimmt, so überwindet sie den Wahnsinn, indem sie sich ihm unterwirft: Ihr Geist steht auf gegen den Glauben der Väter — so mag ihn der Gott ihrer Väter vernichten: zu glauben ist notwendig, zu denken ist nicht notwendig:

O Gott, ich kann nicht bergen,
Wie angst mir vor den Schergen,
Die du vielleicht gesandt,
In Krankheit oder Grämen
Die Sinne mir zu nehmen,
Zu töten den Verstand!

Es ist mir oft zu Sinnen,
Als wolle schon beginnen
Dein schweres Strafgericht;
Als dämmre eine Wolke,
Doch unbewußt dem Volke
Um meines Geistes Licht.

Mein Jesu, darf ich wählen,
Ich will mich lieber quälen
In aller Schmach und Leid,
Als daß mir so benommen,
Ob auch zu meinem Frommen
Die Menschenherrlichkeit.

Doch ist er so vergiftet,
Daß er Vernichtung stiftet,
Wenn er mein Herz umfleußt,
So laß mich ihn verlieren,
Die Seele heimzuführen,
Den reichbegabten Geist.

Hast du es denn beschlossen,
Daß ich soll ausgegossen
Ein tot Gewässer stehn
Für dieses ganze Leben:
So will ich denn mit Beben
An deine Prüfung gehn.

In diesem sacrificio dell' intelletto, diesem grauenhaft erhabenen Opferwillen kehrt Annette aus selbstzerstörendem Zwiespalt zur inneren Ganzheit, zur gebundenen Stammes- und Wesenseinheit zurück, sie gesundet. Wieder und wieder hat sie diesen Krankheits- und Genesungsprozeß durchmachen müssen.

Am 25. Juni 1826 starb Annettes Vater, der älteste Bruder wird der Erbe des Hülshofes, Annette bezieht mit der Mutter eine kleine Familienbesitzung, Rüschhaus, eine Meile von Hülshoff, eine Stunde westlich von Münster gelegen. In der Einsamkeit der neuen Wohnung wächst sie ganz in die Natur und Wesenheit ihres Heimatbodens hinein. Eine unglückliche, zwiespältige Jugendliebe, unter der sie in den vorhergehenden Jahren gelitten, mochte diesen Hang noch verstärken. So abgeschlossen lag dieser Witwensitz, so fern von aller Unrast, allem Zwiespalt, einfach und ewig: „Rüschhaus" — schreibt Annette in einem ihrer Briefe —, „einer der unveränderlichsten Orte, wo man den Flug der Zeit nicht gewahr wird." Schon das Gebäude war nur zum kleineren Teil Herrenhaus, zum größeren einer der echt sassischen Bauernhöfe, wie sie Jahrhundert um Jahrhundert überdauert hatten. Zu Annettes Fenster hallte der schwere, einsame Schritt der Bauern; stundenlang konnte sie von dort ihr Gespräch um einfach-ewige Dinge belauschen. Unter ihrem Zimmer befand sich die Gesindestube, aus der in den Abendstunden die Spinnräder der Beschließerin und Hausmagd emporsummten. Im Nebenstübchen hauste die alternde Amme, die Annette in treuer Sorge ins Haus genommen. An langen Winterabenden pflegte sie in das Zimmer des Fräuleins zu kommen und sich am Ofen

niederzulassen. Dann setzte Annette sich auf einen Schemel neben sie, und beide unterhielten sich in plattdeutscher Sprache traulich und lange, während der Schein des Ofens zwischen sie fiel.

Oft war Annette monatelang einsam, da die Mutter zu Verwandten reiste. Dann las, betete, schrieb sie, ordnete ihre Sammlungen und strickte Strümpfe ab. War aber das Wetter gut, dann verlor sie sich früh zwischen den Wallhecken und Gebüschen, in Wiese und Heide. Einen mächtigen Hammer in den zarten Händen, ging sie auf die Suche nach Versteinerungen. Sie beobachtete das Treiben der unzähligen Insekten und Wassertierchen im Schilf der Teiche. Käfer und Kräuter, die sie auffand, betrachtete sie wie eine Entdeckung. Jeder Heidehügel war ihr eine Welt. Stundenlang konnte sie in seinem Moose liegen, sehen, hören und träumen. Ihre Sinne entwickelten sich zu einer unerhörten Feinheit in dieser entrückten Stille:

Man hört der Fliege Angstgeschrill
Im Mettennetz, den Fall der Beere,
Man hört im Kraut des Käfers Gang.

Was war das „Naturgefühl“ der früheren eigentlichen Lyriker gewesen? Sich hatten sie in die Natur hineingedeutet, sich hatten sie aus ihr herausgehört. Die Unübersehbarkeit der Einzelleben hatten sie in ihr subjektives Eigenleben hineingezwungen, sie hatten die Natur vereint, aber verarmt. Annette steht in epischer Objektivität zwischen der selbständigen Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen. Frei von den Unruhen, den subjektiven Gewaltsamkeiten ideeller Kämpfe, gibt sie jedem Leben sein Eigenrecht. Ihre großen hellblauen Augen waren kurzsichtig, ihr Machtraum klein; um so eindringlicher durchmaß sie ihn, sie sah bis in die Poren der Dinge hinein. Die Regung eines Halmes, den Aufstieg einer Lerche erspähte sie bis in die Mannigfaltigkeit der Einzelbewegungen:

Ihr Köpfchen streckt sie aus dem Ginster scheu,
Blinzt nun mit diesem, nun mit jenem Aug;
Dann leise schwankt, es spaltet sich der Strauch,
Und wirbelnd des Mandates erste Note
Schießt in das feuchte Blau des Tages Bote.

Brockes hatte einen ähnlichen Reichtum der Schilderung erstrebt, aber seine Schilderung war äußere Beschreibung, Annettes Darstellung ist Erlebnis. Brockes, der Ratsherr, hatte

aus der Behaglichkeit seines robusten Körpers der Natur auf teilnehmenden Besuchen zugesehen, Annette erlebte mit der Sensibilität ihres zarten Körpers, mit überwacher Seele einsam und urverbunden als Natur die Natur. Ihre „Heidebilder" sind das Stärkste an sinnlichem Naturerleben, das die deutsche Lyrik aufzuweisen hat. Mit unerhörter Gegenständlichkeit ist hier alles Sein und Geschehen der Heidewelt wahrgenommen und dargestellt; Annettes Sinne, die durch keine ideelle Unruhe abgezogen werden, arbeiten in gleichmäßiger, gleichzeitiger Angespanntheit und Treue. Hungrig harren und folgen sie jedem Vorgang in seine einzelnen, sinnlichen Bestandteile. Laut kommt auf Laut, Farbe auf Farbe, Ding auf Ding, im gegenständlich selbständigen Nach- oder Nebeneinander; nirgends das Ineinander ideeller Beziehungen, das Ein-, Unter- und Überordnen nach gedanklichen oder seelischen Werten. Dem entspricht die herbe, sinnliche Wucht der Worte und Sätze, die — ohne die ordnende Durchbildung ideeller Beziehungen — quaderngleich unverbunden aufeinander geschichtet sind. Entscheidend für Wortwahl und -folge sind der Dichterin einzig die charakteristischen, körperlichen Ausdruckswerte, wir sollen uns an den Worten stoßen, wie Blöcke werden sie dem Rhythmus in den Weg gelegt, über die man nicht leicht hinweggleitet, die man betasten und überklettern muß.

Mit unvergleichlicher Anschaulichkeit, mit leidenschaftlichstem Lebensanteil werden die Einzelvorgänge, der dramatische Fortgang einer Fuchsjagd dargestellt. Die Stille der Heide, das erste Halloh der Jäger aus dem Tannicht, der Fuchs, die Hunde, das aufgestörte Herdenvieh, der Jubelschrei, der Jäger, der aus der Lichtung trabt, mitten ins Heideland, und sein Horn ansetzt zum Viktoriablasen, während die aufgeregten Bracken ihn umspringen, umjohlen, umheulen — unvergleichlich schildert die „Vogelhütte" die Lebensfülle eines Regennachmittags. Und unvergeßlich in seiner helldunklen Gewalt ist:

Das Hirtenfeuer.

Dunkel, Dunkel im Moor,
Über der Heide Nacht,
Nur das rieselnde Rohr
Neben der Mühle wacht,
Und an des Rades Speichen
Schwellende Tropfen schleichen.

Unke kauert im Sumpf,
Igel im Grase duckt,
In dem modernden Stumpf
Schlafend die Kröte zuckt,
Und am sandigen Hange
Rollt sich fester die Schlange.

Was glimmt dort hinterm Ginster
Und bildet lichte Scheiben?
Nun wirft es Funkenflinster,
Die löschend niederstäuben;
Nun wieder alles dunkel —
Ich hör' des Stahles Picken
Ein Knistern, ein Gefunkel,
Und auf die Flammen zücken.

Und Hirtenbuben hocken
Im Kreis umher, sie strecken
Die Hände, Torfes Brocken
Seh' ich die Lohe lecken;
Da bricht ein starker Knabe
Aus des Gestrüppes Windel
Und schleifet nach im Trabe
Ein wüst Wachholderbündel.

Er läßt's am Feuer kippen —
Hei wie die Buben johlen,
Und mit den Fingern schnippen
Die Funken-Girandolen;
Wie ihre Zipfelmützen
Am Ohre lustig flattern,
Und wie die Nadeln spritzen,
Und wie die Äste knattern!

Die Flamme sinkt, sie hocken
Aufs neu umher im Kreise,
Und wieder fliegen Brocken,
Und wieder schwelt es leise;
Glührote Lichter streichen
An Haarbusch und Gesichte,
Und schier Dämonen gleichen
Die kleinen Heidewichte.

Der da, der unbeschuhte,
Was streckt er in das Dunkel
Den Arm wie eine Rute?
Im Kreise welch Gemunkel?

Sie spähn wie junge Geier
Von ihrer Ginsterschütte:
Ha, noch ein Hirtenfeuer
Recht an des Dammes Mitte!

Man sieht es eben steigen
Und seine Schimmer breiten,
Den wirren Funkenreigen
Übern Wachholder gleiten;
Die Buben flüstern leise,
Sie räuspern ihre Kehlen,
Und alte Heideweise
Verzittert durch die Schmehlen:

„Helo, heloe!
Heloe, loe!
Komm du auf unsre Heide,
Wo ich mein Schäflein weide,
Komm, o komm in unsern Bruch,
Da gibt's der Blümelein genug! —
Helo, heloe!"

Die Knaben schweigen, lauschen nach dem Tann,
Und leise durch den Ginster zieht's heran:

Gegenstrophe.

„Helo, heloe!
Ich sitze auf dem Walle,
Meine Schäflein schlafen alle,
Komm, o komm in unsern Kamp,
Da wächst das Gras wie Brahm so lang! —
Helo, heloe!
Heloe, loe!"

So hat Annette von Droste alles Sein und Geschehen der Heidewelt leidenschaftlich miterlebt und dargestellt. Aber das wirkliche, gegenwärtige Geschehen dieser einsamen, unbewegten Welt erfüllte sie nicht; da sie keine Zeit verbrauchte, um die Sinneserlebnisse ideell zu deuten und einzuschmelzen, mußte ihr Lebenshunger eine unausgesetzte Folge der Bilder und Vorgänge fordern. Und da die Wirklichkeit diese versagte, mußte ihr — wie so vielen Westfalen — die Phantasie die Lücken ergänzen, die sinnlichen Bilder vervielfältigen, erweitern, stei-

gern. Wenn sie sich auf dem Moosteppich eines Hünengrabes lagert, so sieht sie nicht nur die rohen Porphyrbrote zu ihrer Seite, die langhaarigen Flechten über ihrem Haupte und sich zu Füßen die Ginsterlode — das haben ihre Sinne bald aufgesogen, aber der Tag ist lang, und nun setzt die Phantasie mit ihren Bildern ein: nur eine kurze Erinnerung, Vergegenwärtigung: „Dort ist der Osten; dort drei Schuh im Grund — dort steht die Urne, und in ihrem Rund — ein wildes Herz zerstäubt zu Aschenflocken" — und schon sind die Gestalten ihrer Phantasie körperliche Wirklichkeiten: „Dort am Damm — es steigt, es breitet sich wie Wellenkamm — ein Riesenleib, gewaltiger, höher immer ...", und schon sind Gefühl und Sinne um diese Phantasiegestalten beteiligt, in Furcht, in Trotz, in Leidenschaft erregt: „Komm her, komm nieder — um ist deine Zeit! — Ich harre dein, im heilgen Bad geweiht; — Noch ist der Kirchenduft in meinem Kleide! —"

Und wenn Annette in die Mergelgrube hinabsteigt, um im Gebröckel die Zeichen der Vorzeit zu suchen, so sieht sie nicht nur Gneis und Spatkugel, Feuerstein und Ockerdruse, sie sieht das Meer, die Sintflut, die sie hergetragen, sie sieht nicht nur die Medusen auf der Schieferplatte, sie sieht den Augenblick, da sie dem Meer entschleudert und vom Gebirge zerdrückt werden, den Untergang der alten Welt, ja sie ist selber mit untergegangen, ein Petrefakt, ein Mammutsknochen, über den die Zeit dahinstaubt.

Und wenn sie den Menschen ihrer Heide zuschaut, so sieht sie nicht nur die Lebendig-Wirklichen, sie sieht im Heiderauch den gespenstigen Gräberknecht, sie hört die gebannte Spinnlenor aus dem Knittern des Schilfes, sie hört im Brodeln des Moores die gespenstige Melodie des diebischen Fiedlers Knauf.

Wie so mancher Westfale sieht sie nicht nur die gegenwärtigen Dorfbewohner, sie sieht auch die verstorbenen Bekannten, die um ihrer Verschuldungen willen nicht zur Ruhe kommen, die „Armen Seelen". Wie so mancher Westfale sieht sie nicht nur die gegenwärtigen Brände und Begräbnisse, ihre hungernde Phantasie eilt im „Vorgesichte" zu den künftig möglichen.

Mit unvergleichlich sinnlicher Gewalt steigen diese Phantasiegestalten und -erlebnisse auf. Aber sie verharren im Bildhaften, sie lösen und steigern sich nicht zum Symbolischen.

Annettes Phantasie bleibt durchaus sinnlich gebunden. Ihre Erzählungen und Balladen sind groß im Gegenständlichen des Vorgangs, aber ohne ideelle Unter- und Hintergründe. Spuk und Vorgeschichte, die Geister, ersetzen ihr das Geistige.

1838 erschien die erste Sammlung von Annettes Gedichten. Aber außer den drei längeren epischen Gedichten „Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard", „Des Arztes Vermächtnis", „Die Schlacht im Loener Bruch" enthielt sie nur wenige, vor allem geistliche Gedichte. Ihre höchste dichterische Bedeutung sollte sich erst in einer zweiten Sammlung darstellen, in einem Erlebnis gewann erst ihr Leben Gestalt: in der Liebe zu Levin Schücking.

1830 war Levin Schücking zum erstenmal nach Rüschhaus gekommen mit einem Empfehlungsbrief seiner Mutter, der Annette innerst befreundeten Dichterin Katharina Schücking. Er war damals ein sechzehnjähriger Gymnasiast. Dann widmete er sich auswärts den Universitätsstudien und kehrte erst 1837 nach Münster zurück, dort ganz der Kritik und Schriftstellerei zu leben. Seine Mutter war inzwischen gestorben, sein Vater nach Amerika ausgewandert. Erst im Herbst 1838 kam es zu einer erneuten Annäherung mit Annette im literarischen Kränzchen zu Münster. Levin erkannte bald, wie hoch Annette die üblichen dichterischen Produktionen der Zeit an Bedeutung überragte. Er schrieb eine begeisterte und verständnisvolle Kritik über ihre soeben erschienene Gedichtsammlung, er macht seine literarischen Freunde auf sie aufmerksam, vor allem Freiligrath, er vermittelt die Annahme ihrer Dichtungen bei Cotta und dem Morgenblatt. So führt er die Dichterin aus der stillen Einsamkeit ihres Heimat- und Heidelebens in die erregte Weite der literarischen Welt. Er gibt ihr Anteil an seinen eigenen Arbeiten — sie schreibt ganze Seiten in seinen Romanen — er gibt ihrer Heimatliebe und -kunde, ihrer Heimatkunst in seinem Sammelwerk über „Das malerische und romantische Westfalen" weithin sichtbaren Raum. Wärmer und heimlicher setzen sich diese dichterischen Beziehungen in menschliche um, als Annette zur Vertrauten einer Leidenschaft wird, die Levin und ihre junge Freundin, Frau Elise Rüdiger, zu verstricken droht. Sie warnt, rät, hilft, und es gelingt ihr, die weglose Leidenschaft zu einer sicheren Freundschaft zu läutern. Wöchentlich eilt nun Levin nach Rüschhaus hinüber,

wo Annette allein ist, da die Mutter wieder bei Verwandten weilt. Als mütterliche, schwesterliche Beraterin nimmt sie sorgend an jedem seiner Tage teil. Was die herbe Einsamkeit ihrer Heide an Menschlichkeit und Liebe ungelöst gelassen, taut nun auf in ihr und strömt auf ihn über. In Schückings Roman „Das Stiftsfräulein" stehen Annettes Worte, die ihr Verhältnis zu ihm zeichnen: „Ich will wie eine Verwandte für Sie sorgen, ich will Sie wie einen Bruder lieb haben, für den ich sorgen kann wie ein Weib, an dem ich eine geistige Stütze habe, denn meine Umgebung reicht nicht für mich aus; meine Gedanken gehen darüber hinaus und bewegen sich in einem Felde, das nur Sie auch betreten; aber wenn ich auch so gedankenarm wäre wie meine Köchin — es wäre doch dasselbe, ich will jemand haben, der mein ist, und dem ich wie einem geduldigen Kamele alles aufpacken kann, was an Liebe und Wärme, an Drang, zu pflegen und zu hegen, zu beschützen und zu leiten in mir ist und übersprudelt. . . . Aber wenn Sie Kamel deshalb glauben oder jemals sich einbilden, ich wäre verliebt in Sie, ich wäre eine Törin und würfe mich Ihnen an den Hals, so sind Sie nicht nur ein eitler Geck, sondern Sie sind etwas Schlimmeres: ein verdorbener Mensch, der von einem reinen und edlen Verhältnis keinen Begriff hat."

Im Herbst 1841 reist Annette — ihrer wankenden Gesundheit halber — zu ihrer Schwester und ihrem Schwager, dem Freiherrn von Laßberg, auf die wundervolle, hoch über dem Bodensee gelegene, alte Meersburg. Schücking folgt ihr, um die Bibliothek des Freiherrn einzurichten. Und nun hebt der Herbst und Winter an, der Annettes ganzes Leben zusammenfaßt. Alle Körper- und Seelenkräfte sammeln sich, spannen sich, steigern sich zu ihren letzten Möglichkeiten. Ihr Lebensgefühl erlangt seine höchste Bewußtheit, seinen ganzen Ausdruck. Wie ein übermütiger Auftakt, ein sieghaftes Vorspiel und Vorgefühl ihrer neuen Gewalten setzt die Wette mit Schükking ein: „Man müsse die Stimmung, aus welcher lyrische Gedichte hervorgehen, wie ein gutes Weinjahr mit Demut und Geduld erwarten", hatte er geäußert. Und sie wettet mit ihm, einen Band lyrischer Gedichte, so sie nur gesund bleibe, in den nächsten Wochen zu schreiben. Triumphierend liest sie ihm am Nachmittag bereits das erste, am folgenden Tage zwei weitere Gedichte vor. Tag um Tag fast folgt ein neues Ge-

dicht, im Verlauf der wenigen Wintermonate entsteht der weitaus größere Teil ihrer entscheidenden Gedichtsammlung von 1844. Was sie je erlebte, ihre Heimat, ihre Heide, ihre Einsamkeit, ihre Träume — jetzt nimmt alles Gestalt. Was die „Schlacht im Loener Bruch" begonnen: formenstrenger und reicher erhält jetzt Westfalen in ihr die Darstellung seiner Natur, seiner Menschen, seiner Sitten. Sie war schweigsam gewesen in ihrer langen Einsamkeit — zu wem denn sollte sie reden? sie war unwissend gewesen über ihr eigenstes Leben, wie jeder Westfale über sich wortkarg und unwissend ist. Nun sprengte ihr die Wärme, die Freude, die Liebe das Herz, sie mußte mitteilen, aussprechen, ausjubeln alles, was sich an Leben in ihr gesammelt hatte. Was sie besaß, sie mußte es schenken, verschwenden mußte sie es an den Freund, an die Welt. Über alle gegenständliche Schwere und Gebundenheit, über die treue epische Schilderung reißt es sie hinaus zur subjektivsten lyrischen Gewalt:

Wie war mein Dasein abgeschlossen,
Als ich im grünumhegten Haus
Durch Lerchenschlag und Fichtensprossen
Noch träumt in den Azur hinaus.

Als keinen Blick ich noch erkannte
Als den des Strahles durchs Gezweig,
Die Felsen meine Brüder nannte,
Schwester mein Spiegelbild im Teich!

Nicht rede ich von jenen Jahren,
Die dämmernd uns die Kindheit beut —
Nein, so verdämmert und zerfahren
War meine ganze Jugendzeit!
— — —
Verschlossen blieb ich, eingeschlossen
In meiner Träume Zauberturm,
Die Blitze waren mir Genossen
Und Liebesstimmen mir der Sturm.
— — —

Wie ist das anders nun geworden,
Seit ich ins Auge dir geblickt;
Wie ist nun jeder Welle Borden
Ein Menschenbildnis eingedrückt!

Wie fühl' ich allen warmen Händen
Nun ihre leisen Pulse nach,
Und jedem Blick sein scheues Wenden
Und jeder schweren Brust ihr Ach!

Und alle Pfade möcht' ich fragen:
Wo zieht ihr hin, wo ist das Haus,
In dem lebendge Herzen schlagen,
Lebendger Odem schwillt hinaus?

Entzünden möcht' ich alle Kerzen
Und rufen jedem müden Sein:
Auf ist mein Paradies im Herzen,
Zieht alle, alle nun hinein!

Die innere Entstehung dieses im Nachlaß gefundenen Gedichtes kann nur in diese Zeit gelegt werden. „Spätes Erwachen" heißen die Strophen; ja das galt es, ein Erwachen, ein Ins-Leben-Treten, eine Wiedergeburt! War es Liebe, was sie zu Schücking empfand? Es war mehr als Liebe, was sie erlebte, mehr als Schückings Persönlichkeit, was sie erfuhr.

Mutter-Schwester-Gattenliebe, alle menschlichen, menschheitlichen Beziehungen wurden ihr in diesem Erlebnis erschlossen. Aus der epischen Wurzelgebundenheit hob und löste es sie in die freie, selbstbewußte Beweglichkeit persönlichen Lebens. Aus einer verträumten Zuschauerin schuf es eine erregte, tatenverlangende Kämpferin:

Ich steh' auf hohem Balkone am Turm,
Umstrichen vom schreienden Stare,
Und laß gleich einer Mänade den Sturm
Mir wühlen im flatternden Haare;
O wilder Geselle, o toller Fant,
Ich möchte dich kräftig umschlingen,
Und, Sehne an Sehne, zwei Schritte vom Rand
Um Tod und Leben dann ringen!

Ostern 1842 verließ Schücking die Meersburg, um eine Erzieherstelle in Franken anzunehmen. Der Achtundzwanzigjährige schritt ins Leben hinaus, Annette, fünfundvierzigjährig, sah ihm einsam-alternd nach; sehnend, leidend, widerstrebend glitt sie langsam wieder aus dem Leben zurück. Eine Zeitlang sucht sie sich durch die Erinnerung zu behaupten, in langen Briefen an Schücking hält sie ihre große Zeit noch fest, Briefe, in denen Liebe und Stolz, leidenschaftliche Verlorenheit und trotzige Verhaltenheit, Verlangen und Entsagen, erschütternd miteinander wechseln: „Ich gehe jeden Tag den Weg nach Haltenau, setze mich auf die erste Treppe, wo ich Dich zu erwarten pflegte, und sehe, ohne Lorgnette, nach dem Wege bei Vogels Garten hinüber. Kömmt dann jemand, so kann ich mir bei meiner Blindheit lange einbilden, Du wärst es, und Du glaubst nicht, wieviel mir das ist . . . Levin, wenn Du kannst, wenn Du immer kannst, bleib bei Deinem Plane, in zwei Jahren nach Münster zu kommen; meine Gesundheit ist jetzt nicht so übel, ich werde dann wohl noch am Leben sein. Hörst Du? Denke, daß ich alle Tage zähle . . . Guten Morgen, Levin! Ich habe schon zwei Stunden wachend gelegen und in einemfort an Dich gedacht; ach, ich denke immer an Dich, immer. Doch Punktum davon, ich darf und will Dich nicht weich stimmen, muß mir auch selbst Courage machen und fühle wohl, daß ich mit dem ewigen Tränenweiden-Säuseln sowohl meine Bestimmung verfehlen als auch Deine Teilnahme am Ende verlieren würde; denn Du bist ein hochmütiges Tier und hast einen doch nur lieb, wenn man was Tüchtiges

ist und leistet. Schreib mir nur oft, mein Talent steigt und stirbt mit Deiner Liebe; was ich werde, werde ich durch Dich und um Deinetwillen; sonst wäre es mir viel lieber und bequemer, mir innerlich allein etwas vorzudichten. . . . Mich dünkt, könnte ich Dich alle Tage nur zwei Minuten sehen — o Gott, nur einen Augenblick! —, dann würde ich jetzt singen, daß die Lachse aus dem Bodensee sprängen, und die Möwen sich mir auf die Schulter setzten! Wir haben doch ein Götterleben hier geführt, trotz Deiner periodischen Brummigkeit! Ob ich Dir bös bin? Ach, Du gut Kind, was habe ich schon für bittere Tränen darüber geweint, daß ich Dir noch zuletzt so harte Dinge gesagt hatte! Und doch war viel Wahres darin. Aber mich vergißt Du doch nicht, was die Zeit auch daran ändern mag; wenn der eine Haken bricht, so hält der andere: Dein Mütterchen bleibe ich doch, und wenn ich auch noch vierzig Jahre lebe; nicht wahr, mein Junge? mein Schulte, mein kleines Pferdchen, — was hängen alles für Erinnerungen, die nie verlöschen können, an diesen Titeln! Schreib mir, daß Du mich lieb hast; ich habe es so lange nicht ordentlich gehört und bin so hungrig darauf, Du dummes, nichtswürdiges kleines Pferd!"

Den Sommer verlebte Annette noch auf der Meersburg, noch behauptete sie in heiliger Sehnsucht, in reinem Schmerz die Lebenshöhen, darauf sie Glück und Erfüllung gestellt hatten. Und aus der einsamen Innerlichkeit ihres Leidens und aus der alten Sinnenschärfe ihrer Naturverbundenheit quillt ein Gedicht, das die höchste epische Gegenständlichkeit mit der tiefsten lyrischen Beseelung unvergleichlich eint:

Mondesaufgang.

An des Balkones Gitter lehnte ich
Und wartete, du mildes Licht, auf dich.
Hoch über mir, gleich trübem Eiskristalle,
Zerschmolzen schwamm des Firmamentes Halle;
Der See verschimmerte mit leisem Dehnen
Zerfloßne Perlen oder Wolkentränen?
Es rieselte, es dämmerte um mich,
Ich wartete, du mildes Licht, auf dich.

Hoch stand ich, neben mir der Linden Kamm,
Tief unter mir Gezweige, Ast und Stamm;
Im Laube summte der Phalänen Reigen,
Die Feuerfliege sah ich glimmend steigen,

Und Blüten taumelten wie halb entschlafen:
Mir war, als treibe hier ein Herz zum Hafen,
Ein Herz, das übervoll von Glück und Leid
Und Bildern seliger Vergangenheit — —

Das Dunkel stieg, die Schatten drangen ein —
Wo weilst du, weilst du denn, mein milder Schein?
Sie drangen ein wie sündige Gedanken,
Des Firmamentes Woge schien zu schwanken,
Verzittert war der Feuerfliege Funken,
Längst die Phaläne an den Grund gesunken,
Nur Bergeshäupter standen hart und nah,
Ein düstrer Richterkreis, im Düster da.

Und Zweige zischelten an meinem Fuß,
Wie Warnungsflüstern oder Todesgruß;
Ein Summen stieg im weiten Wassertale,
Wie Volksgemurmel vor dem Tribunale;
Mir war, als müßte etwas Rechnung geben,
Als stehe zagend ein verlornes Leben,
Als stehe ein verkümmert Herz allein,
Einsam mit seiner Schuld und seiner Pein — —

Da — auf die Wellen sank ein Silberflor,
Und langsam stiegst du, frommes Licht, empor;
Der Alpen finstre Stirnen strichst du leise,
Und aus den Richtern wurden sanfte Greise;
Der Wellen Zucken ward ein lächelnd Winken,
An jedem Zweige sah ich Tropfen blinken,
Und jeder Tropfen schien ein Kämmerlein,
Drin flimmerte der Heimatlampe Schein.
— — —

Im August kommt Annette nach Rüschhaus zurück, auch hier lebt sie in den Erinnerungen an Schücking, täglich geht sie den alten, gemeinsamen Wegen nach. In der stillen Einsamkeit, im herben Ernst ihrer Heide sammelt sie Kraft, zu entsagen, ihre Liebe zur selbstlosen mütterlichen Zärtlichkeit zu läutern: „Geben ist doch viel seliger als Nehmen!“ Und doch, was kann „das alte Madämchen“ in Rüschhaus ihm geben, der jung im Wirbel des Lebens steht! Und wer gibt ihr, damit sie geben könne? Die inneren Kämpfe haben ihre Kräfte aufgezehrt: „Ich genieße jedes Abendrot, jede Blume im Garten wie eine Sterbende — die letzte Schweizerreise hat mich zuviel gekostet.“ Und der ruhigen Ordnung der Heimat ist sie entrissen, seelisch und körperlich, sie muß vor der rauhen Luft ihrer Heide flüchten, wurzellos wechselt sie bis zum Tode zwischen Rüschhaus und der Meersburg.

Schücking verlobt sich, Annette verspricht ihm „den vollständigen Segen derjenigen, die mit aller Liebe und Treue einer Mutter für Sie fühlen wird, so lange noch ein Atemzug in ihr ist“. Aber als er ihr ein halbes Jahr nach seiner Hochzeit die Frau zuführt, fühlt sich Annette enttäuscht, entfremdet: „niemals habe sie den Unterschied zwischen Briefdichtung und Wahrheit stärker empfunden als bei diesem Besuche“. Immer seltener werden die Briefe zwischen ihr und Levin. Anfang 1846 schickte er ihr seine Gedichte. Schückings Gedichte — Annettes Gedichte: Welten lagen dazwischen. All ihre Vergangenheit, ihre Heimat empört sich in ihr: „Er tritt darin als ein entschiedener Demagog auf. Völkerfreiheit! Preßfreiheit! alle die bis zum Ekel gehörten Themas der neuen Schreier.“ „Großer Gott! daß alle Dichter doch so wandelbar sind! Daß man auf nichts bei ihnen bauen kann, keine jahrelange Kenntnis ihres Charakters!“ Ein Ekel faßt sie, daß sie dieser Welt verbunden sein soll; so wie der mittelalterliche, bodenständige Bürger auf die wandernden Spielleute: mit Verdacht und Verachtung schaut sie, die westfälische Aristokratin, auf die Wurzellosigkeit dieser Literaten. Ein Widerwille gegen die Literatur keimt in ihrem Herzen, sie mag keine Besprechungen ihrer Gedichte mehr lesen, nur wenigen Versen, meist an liebe Bekannte, gibt sie noch Wort.

Aber das Schmerzlichste stand noch aus: fast gleichzeitig mit Schückings Gedichten erschien sein Roman „Die Ritterbürtigen“, in welchem der westfälische Adel sehr wenig günstig geschildert wurde. Ein Entrüstungssturm erhob sich in Münster, man bezichtigte Annette, dem Freunde das Material zu seinen „Giftmischereien“ geliefert zu haben. Sie, die verschlossene Westfälin und Aristokratin, der die dichterische Verwertung lebender Personen stets besonders lieb- und ehrfurchtslos erschienen war, sah ihre Heimat, ihre Umgebung grell und ironisch in die Welt des liberalen Literatengezänkes hinausgezerrt. „Sie wissen nicht, was ich in den letzten Tagen gelitten habe“ — klagt sie in einem Briefe —. „Schücking hat an mir gehandelt wie mein grausamster Todfeind und, was unglaublich scheint, ist sich dessen gar nicht bewußt. Aber mein Adoptivsohn! jahrelanger Hausfreund! O Gott, wer kann sich vor einem Hausdiebe hüten! . . . Ich bin wie zerschlagen — O Gott, wie weit kann Schriftstellereitelkeit und die Sucht,

Effekt in der Welt zu machen, führen — selbst einen sonst gutmütigen Menschen“ ... Und mehr noch: auch ihre seelische Heimat, die Kirche, ist von Schücking verspottet: „Man hat Ihnen die Wahrheit gesagt, er schlägt vor der Kirche die Zunge aus, und hier findet keine Entschuldigung statt, höchstens eine: Herr vergib ihm, er weiß nicht, was er tut.“

Sie brach zusammen vor tiefem Leid, fiebernd, würgend, mutterseelenallein liegt sie in Rüschhaus „wie ein armer Soldat, der sich auf dem Schlachtfelde verblutet“. Das war das Unentrinnbare, daß das Schlachtfeld ihre eigene Seele war. Nicht ein äußerer Feind, nicht Schücking war es, der gegen sie aufgestanden war, der ihr die tödlichen Wunden geschlagen hatte —. Wir lieben nur, was uns verwandt, uns eigen ist —. Ein Teil ihrer selbst war es, der — durch Schücking geweckt — sich gegen den anderen erhoben hatte. Gegen die Welt der epischen Gebundenheit, der westfälischen Tradition hatte sie durch Schücking die Welt der Freiheit, der selbständigen Persönlichkeit, des Lebensüberdranges erahnt, der Künstler in ihr hatte sie erahnt, hatte sich ihr hingegeben. So war sie auf seine Seite getreten, gegen ihre Angehörigen, denen dieser liberale Literat bald schon verdächtig war, sie hatte ihre tiefste Freundschaft zu ihm, ihre Liebe verheimlicht vor Mutter und Schwester, sie hatte ihr Leben und Dichten in seine Hand gegeben — bis nun durch seine Entwickelung ihr der eigene innere Zwiespalt unheilbar bewußt wurde. Schücking hatte den Zwiespalt überwunden, indem er seine westfälische Heimat, Sitte, Gesellschaft und Religion verleugnete, er hatte sich ganz frei gemacht und stand nun seiner, stand ihrer Vergangenheit feindlich, in Spott und Angriff gegenüber. Aber diese Lösung war ihr unmöglich: der gebundene, epische, westfälische Teil ihres Selbst war der ursprüngliche, der urkräftige, der unablösbare, er stand auf gegen den anderen, ihn zu verleugnen und auszuscheiden. Doch schon zu mächtig war der geworden — er hatte ihr das Beste ihres Lebens gegeben —, um ohne Gefährdung ihres Gesamtwesens sich ausscheiden zu lassen. Sie versuchte es und verblutete.

Wieder begleitet den inneren Zwiespalt die äußere Trennung, daß sie vor der Rauheit des westfälischen Winters fliehen muß, von Rüschhaus zur Meersburg. Und zerstörend trifft es sie dort, als in den Frühlingsstürmen des Jahres 1848 die

neue Welt, die Welt der geistigen und politischen Freiheit sich offen und allgemein gegen die ihre, die alte erhebt, als das stille Schloß, ihr letzter Zufluchtswinkel selber bedroht wird und der Freiherr die Seinen bewaffnen muß. Annette bebt bei jedem neuen Stoß, „sie meinte sicher, wir würden einst rasch über den See in die Schweiz flüchten müssen". Vor dem Rathaus von Meersburg wird die Republik ausgerufen, eine Menge bedrohter Bürger des Städtchens flieht in die alte Meersburg.

Nicht mehr Schücking allein war es, eine Welt war es, die ihre Welt leugnete, höhnte, bedrohte. Zu Tode wund, ein gefallener Soldat, über den die siegreichen Heere vordrängten, lag sie auf dem Schlachtfelde. Nur in der Nacht, in Stille und Dunkel, tastete sie sich auf, in Fieberträumen fand sie den Weg zurück, erschütternd klagt der Sehnsuchtsschrei der Einsam-Wunden um Vergangenheit, Heimat, Einheit und Kinderglück:

Und meine Arme muß ich strecken,
Muß Küsse, Küsse hauchen aus,
Wie sie die Leiber könnten wecken,
Die modernden, im grünen Haus;
Muß jeden Waldeswipfel grüßen
Und jede Heid und jeden Bach,
Und alle Tropfen, die da fließen,
Und jedes Hälmchen, das noch wach.
Du Vaterhaus, mit deinen Türmen,
Vom stillen Weiher eingewiegt,
Wo ich in meines Lebens Stürmen
So oft erlegen und gesiegt; —
Ihr breiten, laubgewölbten Hallen,
Die jung und fröhlich mich gesehn,
Wo ewig meine Seufzer wallen
Und meines Fußes Spuren stehn.

Du feuchter Wind von meinen Heiden,
Der wie verschämte Klage weint,
Du Sonnenstrahl, der so bescheiden
Auf ihre Kräuter niederscheint; —
Ihr Gleise, die mich fortgetragen,
Ihr Augen, die mir nachgeblinkt,
Ihr Herzen, die mir nachgeschlagen,
Ihr Hände, die mir nachgewinkt . . .

Ich möcht' euch alle an mich schließen,
Ich fühl' euch alle um mich her,
Ich möchte mich in euch ergießen,
Gleich siechem Bache in das Meer.

Am 24. Mai 1848 starb sie. Nicht einmal ihr letzter Wunsch: „Dann du, mein Leib, ihr armen Reste, — Dann nur ein Grab auf grüner Flur — Und nah nur, nah bei meinem Neste — In meiner stillen Heimat nur", nicht einmal er sollte Erfülfung finden. Selbst ihr Leichnam blieb der Heimat entrissen. An der Meersburg ruht sie. Und nur der Spruch ihres Grabmals nimmt versöhnend Kern und Willen ihres Heimatglaubens auf: „Ehre dem Herrn!"

GOTTFRIED KELLER

Aus der epischen Gebundenheit ihrer Jugend hatte Annette von Droste sich zur lyrisch-individuellen Freiheit zu lösen gesucht. Im dauernden Streit ihrer epischen und lyrischen, objektiven und subjektiven Weltanschauung war sie verblutet. Umgekehrt kämpft Gottfried Keller sich aus der lyrisch-individuellen Freiheit seiner Jugend zur entsagenden Objektivität seiner überragenden epischen Bestimmung. Er steht in seinen Anfängen dort, wohin die Droste erst will, und seine episch-objektive Gebundenheit ist keine ererbte, unbewußte, vor dem Zwiespalt gegebene, sie steht jenseits des Zwiespaltes, eine frei gewählte, errungene, bewußte, sie ist die Objektivität des modernen Epikers, der in Demut und Entsagung sich seines Individuums begibt, um ehrfürchtig und liebend die Universalität und Objektivität der Welt zu leben und zu offenbaren.

Wenn das Volk im Werdegang seiner Entwickelung sich mählich zerteilt hatte, wenn das Volksepos im ständischen, höfischen Epos ausgeklungen, wenn aus der Epik die Lyrik, aus der objektiven die subjektive Weltanschauung durchgebrochen war: die epische Objektivität ist eine der Grundformen allen Weltgefühls, und die Geschichte des Menschengeistes duldet nicht, daß eine Grundform verlorengehe. Es ist das Gesetz aller geistigen Entwicklung, daß jedes letzte Lebens- und Weltgefühl, das dem Menschen als ein mögliches von der Natur gegeben, das von ihm unbewußt übernommen wurde, in Kampf und Zwiespalt durch ihn ergründet und so erst wahrhaft ergriffen, aus einem möglichen zu einem notwendigen bewußt erhoben werde.

Damit aber ergibt sich die Stellung des modernen Epikers, jenes echten, großen Epikers, der nicht die Mischform des subjektiven, reflektierten Romans aufstellt, der die Objektivität des alten Epos ehrfürchtig und notwendig in sich erneuert. Der neuere Epiker ist aus der unbewußten Einheit der Welt hinausgetreten, er hat den einsamen, wehen Kampf um sein Subjekt aufgenommen, er hat sein Recht mit der ganzen Leidenschaft des Künstlers empfunden, er hat davon geträumt, auf alles, alle Menschen und Dinge den Stempel seiner Persönlichkeit zu drücken, sich die Welt zu unterwerfen. Aber sein Charakter ist sein Schicksal: Seine Natur, sein Weltgefühl — vorherbestimmt und unableitbar wie jedes letzte Lebensgefühl — besitzt nicht die göttliche Selbstsucht, die sieghafte Sicherheit, die unwiderstehliche Herrscherbestimmung des Lyrikers, der sich Welt und Menschen unterordnen. In ihm lebt von Anfang an jene tiefe Gerechtigkeit, die das Recht der anderen zu ehrfürchtig fühlt, um das eigene rücksichtslos gegen sie durchzusetzen. Einsam dringt er an dieser, an jener Stelle ins Leben vor, um frühzeitig wieder zurückzuweichen, wenn er die Stelle von einem anderen behauptet oder beansprucht findet. Immer zagender, immer entsagender ringt er darum, bis er eines Tages sein tiefstes Wesen, seine innerste Bestimmung begreift: er wird die Welt besitzen, indem er ihr entsagt. Indem er alle persönlichen Ansprüche preisgibt, indem er nicht Eins sein will, kann er alles sein. So opfert er sein Ich für die Welt um seiner All-Liebe willen, seiner All-Gerechtigkeit. Und nun ist der Zwiespalt ausgelöscht, die epische Objektivität ist möglich. Von sich weiß er nicht mehr, von sich spricht er nicht mehr. Nun ist sein innerstes Glück, dem Atemzug aller Welt zu lauschen, den Herzschlag jeden Dinges zu fühlen, dessen Recht, dessen Art zu künden und darzustellen. Unergründlich, unübersehbar liegt nun die Fülle der Erscheinungen vor ihm und wartet auf ihn als ihren selbstlosen Anwalt, ihren liebenden Apostel.

Am schmerzlichsten sehen wir diese Entsagung unter den neueren Epikern bei Gustav Flaubert. „In meiner Jugend habe ich grenzenlos geliebt, geliebt ohne Erwiderung, tief, schweigend. . . . Jeder von uns hat in seinem Herzen ein Königsgemach. Ich habe es vermauert, aber es ist nicht zerstört.“ Voll von Verlangen ist er in das Leben hinausgetreten: „Bren-

nende Wünsche verzehrten mein Herz, ich sehnte mich nach einem wildbewegten Leben und träumte von Leidenschaften ohne Maß." Aber er besaß nicht die göttliche Selbstsucht des Lyrikers, der seine Träume rücksichtslos vom Blut des Lebens trinken läßt und ihnen also Rede und Gestalt erzwingt, er besaß nicht die sieghafte Herrscher-Notwendigkeit, der das Leben hingerissen sich unterwirft. „Ich habe mehr geliebt als irgendwer . . . und jetzt bin ich allein, durchaus allein." Paris mit aller Lebensfülle, aller Herrlichkeit und Verheißung hat er verlassen, einsam sitzt er in Croisset, einem Dorf bei Rouen und schreibt seine Romane. In langen Nächten lebt er das Leben der anderen, wie ein Mönch, der in einsamer Zelle das Leben seines Gottes lebt. Er hat entsagt. „Für einen Künstler" — schreibt er an Maupassant — „gibt es nur eins: alles der Kunst opfern!" „Ich arbeite seit 14 Jahren wie ein Maultier. Ich habe mein ganzes Leben lang in diesem Eigensinn des Monomanen gelebt, unter Ausschluß meiner anderen Leidenschaften, die ich in Käfige einschloß und die ich zuweilen allein besichtigen ging." Er hat entsagt. Romane wie Madame Bovary und Salambo stehen in eiserner Objektivität vor uns. „Ich finde, ein Romanschreiber hat nicht das Recht, seine Meinung über irgend etwas auszusprechen. Hat der liebe Gott sie je gesagt, seine Meinung?" „Man darf seine Persönlichkeit nicht in Szene setzen. Ich glaube, die große Kunst ist wissenschaftlich und unpersönlich. Man muß sich durch eine Anstrengung des Geistes in die Figuren versetzen, nicht sie an sich heranziehen." Aber dieses vulkanische Herz, diese flammende Phantasie grollt unaufhörlich unter der Lava erkalteter Wünsche, seine Entsagung ist ein ewiger Schmerz, und im Morgengrauen nach durcharbeiteten Nächten bricht die innere Glut verheerend aus in Briefen, die furchtbar und erschütternd sind vor ungelebter Leidenschaft, vor unterdrückter Persönlichkeit: „Ihr seid glücklich, ihr Lyriker, ihr habt einen Abfluß in euren Versen. Wenn euch etwas quält, spuckt ihr ein Sonett aus, und das erleichtert euch das Herz. Aber wir armen Teufel, wir Prosaisten, denen jede Persönlichkeit untersagt ist (und vor allem mir), denke doch an all die Bitterkeiten, die uns auf die Seele zurückfallen, an all den moralischen Schleim, der uns an der Kehle packt."

In Deutschland faßt der bedeutendste lebende Epiker,

Thomas Mann, in Tonio Krögers großem Gespräch über die Kunst das Problem des neueren Epikers schlechthin in die herbe Formel zusammen: „Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt“ — das heißt: es ist aus mit dem Epiker, sobald er Persönlichkeit, fordernde Persönlichkeit wird und für sich zu empfinden beginnt.

Diese tiefste Entsagung des Epikers, die Flaubert in erschütterndem Pathos, Thomas Mann in schmerzlicher Sehnsucht ausspricht, ist auch der Grund von Gottfried Kellers Kunst und Persönlichkeit. Aber die Schweiz, die jahrhundertelang von äußeren und inneren Kämpfen zerrissen, die jahrhundertelang um ihre politische Gestaltung gerungen, hatte gerade in Gottfried Kellers Lebensjahren sich zur fruchtbaren Einheit und Freiheit entwickelt; in ihren kleineren Verhältnissen, ihren engeren Beziehungen zu Land- und Bauernwesen, ihrer einfachen Geselligkeit, ihrem zufrieden geschlossenen Bürgertum stellte sie die späteste, edle Blüte eines ungebrochenen, einheitlichen Volkstums dar, eines Volkstums, dem Keller zwar in persönlicher Selbstbestimmung entwuchs, das ihn aber nie ganz gelassen, und das er später nach seiner persönlichen Entäußerung mit bewußter Objektivität verwandt und liebend umfassen konnte. Daher ist Kellers Entsagung bei allem heimlichen, nie ausgesprochenen Weh harmonischer, verklärter, gütiger, ja schließlich heiterer. Schlicht und innig formuliert er mit entschiedenem Protest gegen die Subjektivität des Lyrikers seine epische Bestimmung: „Die hingebende Liebe an alles Gewordene und Bestehende, welche das Recht und die Bedeutung jeglichen Dinges ehrt und den Zusammenhang und die Tiefe der Welt empfindet. Diese Liebe steht höher als das künstlerische Herausstehlen des einzelnen zu eigennützigen Zwecken ..., sie steht auch höher als das Genießen und Absondern nach Stimmungen und romantischen Liebhabereien, und nur sie allein vermag eine gleichmäßige und dauernde Glut zu geben.“ Und ebenso episch formuliert er Geschick und Lebensart des Dichters: „Nur die Ruhe und die Bewegung hält die Welt und macht den Mann; die Welt ist innerlich ruhig und still, und so muß es auch der Mann sein, der sie verstehen und als ein wirkender Teil von ihr sie widerspiegeln will. Ruhe zieht das Leben an, Unruhe verscheucht es; Gott hält sich mäuschenstill, darum bewegt sich die Welt um ihn. Für den künstlerischen

Menschen wäre dies so anzuwenden, daß er sich eher leidend und zusehend verhalten und die Dinge an sich vorüberziehen lassen, als ihnen nachjagen soll; . . . der Seher ist erst das ganze Leben des Gesehenen, und wenn er ein rechter Seher ist, so kommt der Augenblick, wo er sich dem Zuge anschließt mit seinem goldenen Spiegel, gleich dem rechten König im Macbeth, der in seinem Spiegel noch viele Könige sehen ließ. Auch nicht ohne äußere Tat und Mühe ist das Sehen des ruhig Leidenden, gleichwie der Zuschauer eines Festzuges genug Mühe hat, einen guten Platz zu erringen und zu behaupten."

Das ist die entsagende Lebensanschauung des Epikers. Um ihn herum kämpft das verbitterte subjektive Pathos Lenaus, Platens, Heines; ihre Enttäuschung wird zur Verachtung, ihre Schmerzen werden zu Flüchen. Aber demütig lernt Keller, der Epiker, „innerlich ruhig und still zu sein", demütig gibt er es auf, „den Dingen nachzujagen", demütig beschränkt er sich darauf, einen Platz als Zuschauer zu erringen, „sich leidend und zusehend zu verhalten und die Dinge an sich vorüberziehen zu lassen".

Gottfried Keller ist am 19. Juli 1819 als Sohn eines Drechslermeisters in Zürich geboren. Als er fünf Jahre alt war, starb sein Vater. So mußte er mit sechs Jahren in die Armenschule gegeben werden, da die Mutter für eine höhere Ausbildung anfangs nicht die Mittel aufzubringen wußte. 1831 kam er dann in das Landknabeninstitut, 1833 auf die kantonale Industrieschule, von der er wegen eines unschuldigen Knabenstreiches nach einem Jahre verwiesen wurde. So wurde er allzufrüh auf sich gestellt. Denn die weltunkundige Mutter ließ ihn gewähren. In einem Alter, in dem der Mensch sonst wohlbehütet einer ungewissen, langsam aufknospenden Bestimmung entgegenreift, mit 15 Jahren mußte er sich entscheiden, wo er seinem Wesen, seiner Begabung nach hingehöre. Schon war der künstlerische Drang notwendig in ihm, schon äußerte sich die Objektivität seiner künstlerischen Wesensart in dem Entscheid für eine der objektiveren Künste, die Malerei. Aber doch war es nur eine zufällige Ausdrucksform, der sein Künstlerwille sich zuwandte, wesentlich bestimmt durch ihre greifbare bürgerliche Beruflichkeit. Im Grünen Heinrich schildert uns Keller, wie mühselig und langsam er sich durch seine malerischen Bestrebungen zu sich selber fand. Einsam und un-

verstanden, durch Hunger und Not, durch Zweifel und Enttäuschung erzwang sich seine Persönlichkeit ihren Weg. Mit allen Träumen, aller Sehnsucht nach persönlichem Glück und Erfolg beginnt er, in verlangender Subjektivität, in jungherbem Selbstbewußtsein entwickelt er sich. Willkürlich subjektiviert er seine malerischen Aufgaben: er versucht sich an heroischen Landschaften großen Stils, er verfällt auf das Groteske und Barocke; abenteuerliche Weidenstöcke, ungeheuerliche Felsen, menschliche Mißgestalten, krasse Räuberszenen reizen ihn. „O glaube mir" — schreibt er an einen Jugendfreund —, „an großen, schwärmerischen Absichten hat es mir nie gefehlt... Stolz hab ich nur zu viel, mehr als ich verantworten kann, und aus Welt und Menschen machte ich mir schon nichts mehr, als ich noch ein achtjähriges Teufelchen war ... Du darfst getrost nach Zürich kommen; ich werde dir für jede schwärmerische Tollheit zwei andere ins Gesicht werfen, und wir werden eins phantasieren, daß die Eichen ihre tausendjährigen Wipfel schütteln, unter denen wir wandeln." Kleine groteskromantische Erzählungen entstehen um diese Zeit, schriftliche Aufzeichnungen von Naturszenen, bei denen der Dichter den Maler überwunden. 1840 begibt sich Keller zur entschiedeneren, geordneten malerischen Ausbildung nach München. Nach „altem Leichtsinn und leeren Plänen und Entwürfen" muß er hier „zu seiner Demütigung" immer mehr erfahren, „daß ihm noch gar manches abgeht, daß er durchaus noch kein echter Künstler" ist. Noch verliert er sein Selbstvertrauen nicht, noch träumt er oft, „Bilder zu verkaufen und dann wie ein König leben zu können". Aber nach zweieinhalb Jahren kann er seinen Bankrott nicht länger verhehlen, ohne Erfolg, ohne Aussicht kehrt er in die Heimat zurück.

Sechs Jahre bleibt er nun daheim, „verlorene" hat sie später der Epiker genannt. Und doch entstanden in diesen Jahren fast alle seine lyrischen Gedichte. Er ließ die malerischen Versuche ruhen, er begann ein Tagebuch, er nahm sich vor, einen autobiographischen „traurigen, kleinen Roman zu schreiben über den tragischen Abbruch einer jungen Künstlerlaufbahn". Aber er hatte kaum ein Dutzend Seiten geschrieben, als seine unerlöste Subjektivität jäh zur eigensten Form durchbrach. Unter dem Einfluß der eben erschienenen Gedichte Herweghs und Anastasius Grüns, unter dem Eindruck der ersten Schwei-

zer Sonderbundskämpfe schrieb er in kurzer Zeit eine Fülle politischer Gedichte. „Die Zeit ergreift mich mit eisernen Armen. Es tobt und gährt in mir wie in einem Vulkane. Ich werfe mich dem Kampf für völlige Unabhängigkeit und Freiheit des Geistes und der religiösen Ansichten in die Arme." Den politischen Gedichten folgen lyrische Naturstimmungen als Ausklang und Erfüllung seiner Landschaftsmalerei, folgen zwei episch-lyrische Gedichtzyklen, „Lebendig begraben" und „Feuer-Idylle", folgen 27 Liebeslieder, die — soweit sie nicht Heine oder Rückert nachempfinden — Nachklang einer Jugendliebe, der Anna des Grünen Heinrich, sind. 1846 erscheinen die Gedichte. 1847 schüttelt Keller die Liebe aufs neue. Luise Rieter ist es, die ihn einen Sommer lang in hilflose Verwirrung stürzt. Endlich, im Herbst, entschließt er sich zu einem offenen Bekenntnis, er schreibt ihr einen Brief, einen der eigenartigsten Liebesbriefe der Weltliteratur: „Verehrteste Fräulein Rieter! Erschrecken Sie nicht, daß ich Ihnen einen Brief schreibe und sogar einen Liebesbrief, verzeihen Sie mir die unordentliche und unanständige Form desselben, denn ich bin gegenwärtig in einer solchen Verwirrung, daß ich unmöglich einen wohlgesetzten Brief machen kann . . . Ich bin noch gar nichts und muß erst werden, was ich werden will, und bin dazu ein unansehnlicher armer Bursche: also habe ich keine Berechtigung, mein Herz einer so schönen und ausgezeichneten jungen Dame anzutragen, wie Sie es sind. Aber wenn ich einst denken müßte, daß Sie mir doch ernstlich gut gewesen wären, und ich hätte nichts gesagt, so wäre das ein sehr großes Unglück für mich, und ich könnte es nicht wohl ertragen. Ich bin es also mir selbst schuldig, daß ich diesem Zustand ein Ende mache; denn denken Sie einmal, diese ganze Woche bin ich wegen Ihnen in den Wirtshäusern herumgestrichen, weil es mir angst und bang ist, wenn ich allein bin. Wollen Sie so gütig sein und mir mit zwei Worten sagen, ob Sie mir gut sind oder nicht? . . . Aber um Gotteswillen bedenken Sie sich nicht etwa, ob Sie es vielleicht werden könnten! Nein, wenn Sie mich nicht schon entschieden lieben, so sprechen Sie nur ein ganz fröhliches Nein aus und machen Sie sich herzlich lustig über mich. Denn Ihnen nehme ich nichts übel, und es ist keine Schande für mich, daß ich Sie liebe, wie ich es tue. Ich kann Ihnen schon sagen, ich bin sehr leidenschaftlich zu dieser Zeit

und weiß gar nicht, woher all das Zeug, das mir durch den Kopf geht, in mich hineinkommt . . . Ich bin sehr gespannt auf Ihre Antwort. Ich müßte mich sehr über mich selbst verwundern, wenn ich über Nacht zu einer so holdseligen Geliebten gelangen würde. Aber genieren Sie sich ja nicht, mir ein recht grobes Nein in den Briefeinwurf zu tun, wenn Sie nichts für mich sein können; denn ich will mir nachher schon aus der Patsche helfen.“ Wieviel zarte Liebessehnsucht atmet aus diesem Brief, aber wie wenig Recht und Gewalt der Liebe, wie wenig Recht auf Leidenschaft! Der Lyriker würde seine ganze Persönlichkeit einsetzen, Sonne, Mond und alle Sterne zu verpuffen bereit sein und in dieser Rücksichtslosigkeit der Leidenschaft ihre Notwendigkeit fühlen machen. Keller ist noch zu jung, um ganz zu verzichten, aber zu sehr Epiker, um blindlings an sein Glück zu glauben, um an sein Recht zu glauben, durch die stürmende Gewalt seines Gefühls das eines anderen niederzuzwingen.

Noch einmal schüttelt ihn die Liebe, als ihm zwei Jahre später ein Staatsstipendium das Studium in Heidelberg ermöglicht hat, noch einmal zu Ende seines Berliner Aufenthalts, beide Male auch da in der alten hoffnungslosen Scheu und Demut, in schmerzlicher Verhaltenheit. In Heidelberg schließt Keller seinen zweiten Gedichtband, die neueren Gedichte, ab — und mit ihm seine Jugend, mit ihm alle Subjektivität, den Willen zu seinem Glück, seinem Recht, seinen Freuden und Leidenschaften: „Gegenwärtig redigiere ich ein Bändchen Gedichte zusammen. Dieses wird wohl mein Abschied von der Lyrik sein, so wie ich überhaupt dieses subjektive Gebaren endlich satt habe und eine wahre Sehnsucht empfinde nach einer objektiven Tätigkeit.“ In seinem großen Liebes- und Abschiedsbrief an Johanna Kapp schreibt er: „Meine Jugend ist nun vorüber, und mit ihr wird auch das Bedürfnis nach einem jugendlich poetischen Glücke schwinden.“ Und noch einmal, noch schärfer heißt es bald darauf an Freiligrath: „Das subjektive und eitle Geblümsel und Unsterblichkeitswesen, das pfuscherhafte Glücklichseinwollen und das impotente Poetenfieber haben mich lange genug befangen.“ Er hat entsagt. Der Epiker in ihm ist reif geworden. Um diese Zeit vollendet sich der Grüne Heinrich, Die Leute von Seldwyla, Die Sieben Legenden.

Bis in die tiefsten Gründe seines Weltgefühls ist das Bedürfnis nach epischer Objektivität gedrungen. In Heidelberg hörte Keller Hettners, Henles, Feuerbachs Vorlesungen; sie wurden ihm zum Anlaß, seine epische Weltanschauung bewußt und restlos durchzuführen.

Hermann Hettner, der universalgeschichtliche Historiker, las über Spinoza und die neue Philosophie. Wichtiger wurden Keller seine Vorlesungen und Gespräche über ästhetische Grundfragen. Was Hettner 1852 in seinen ästhetischen Untersuchungen über „Das moderne Drama" zusammenfaßte, mag damals wieder und wieder Gegenstand ihrer Unterhaltung gewesen sein. Auch darin wird Keller vom Idealistisch-Unbestimmten und Subjektiven zur Objektivität der Geschichte und des Lebens gewiesen. „Der gesunde realistische Sinn der Gegenwart" wird gegen die „vorwiegend subjektive Richtung" von Goethes und Schillers Dramen aufgerufen, und der große tatsächliche Stil Shakespeares in seine unverjährbaren Rechte eingesetzt. „Das moderne Drama hat den Koturn beiseite geworfen. In der Zeichnung der Charaktere und Situationen ist es durch und durch naturwirklich." „. . . Schaut das Leben mit wirklich dichterischem Auge! Das ist das Geheimnis aller Poesie."

Diese ästhetischen Anschauungen werden durch anthropologische und philosophische bestätigt, vertieft und erweitert. Henles Vorlesungen geben ihm „zum erstenmal ein deutliches Bild des physischen Menschen von der Höhe des jetzigen wissenschaftlichen Standpunktes". Der Mensch, der Keller nur ein Gegenstand der subjektiven Empfindung und Erfahrung, der religiösen oder ästhetischen Anschauung gewesen, wird ihm deutlich in seiner objektiven organischen Entwicklung und Wesenheit, in der wunderbaren Mannigfaltigkeit und Einheit seiner Teile und Funktionen. Ein Stück Natur, das Wesen der Natur wird ihm also neu und deutlich. Die weltanschauliche Bedeutung dieses Vorgangs offenbart und gestaltet sich im „Grünen Heinrich" (I Fassung IV, 2): „Die Kenntnis vom Charakteristischen und Wesentlichen der Dinge läßt diejenige vom letzten Grunde einstweilen eher vermissen oder führt wenigstens auf den Weg, denselben auf eine vernünftigere und mildere Weise zu suchen, während sie zugleich alle unnützen, müßigen Märchen und Vorurteile hinwegräumt und dem Men-

schen einen schönen, wirklichen Stoff und Halt zum Nachdenken gibt, ein Nachdenken, welches dann zu dem einzig möglichen Ideal, zu dem, was wirklich besteht, hinführt."

So geben ihm Henles anthropologische Vorlesungen „die beste Grundlage oder vielmehr Einleitung zu dem philosophischen Treiben" ab, so „arbeitet Henle dem Feuerbach bedeutend in die Hände."

Ludwig Feuerbach war von einem Teil der Studentenschaft nach Heidelberg gerufen, dort eine Folge philosophischer Vorträge zu halten. Da die Universität dem radikalen Denker verschlossen war, las er im Rathaus vom Dezember 1848 bis März 1849 über „Das Wesen der Religion". In Feuerbach war die Philosophie des deutschen Idealismus, die Grundlage der ganzen romantischen Dichtung, restlos verneint, in ihm war die Philosophie Hegels — nach ihrem eigenen dialektischen Schema — in ihr Gegenteil umgeschlagen. Hatte Hegel die unableitbare Besonderheit der einzelnen Naturerscheinungen als die Unangemessenheit der Wirklichkeit zum Begriff bezeichnet, so kehrte Feuerbach diesen Gedanken um: dies Verhältnis beweise nur die Unangemessenheit des Begriffs zur Wirklichkeit. Schroff standen äußerste Weltanschauungen gegeneinander. Der Wesensgrund des Idealismus war, daß der Geist die Wirklichkeit schaffe, die Grundüberzeugung Feuerbachs, daß es die Wirklichkeit sei, die den Geist schaffe. Gegen „die Abstraktionen der Vernunft" predigt er „die Wahrheit und Wesenhaftigkeit der Sinne", gegen Gott und Gottheit weist er auf Mensch und Natur, gegen das Jenseits auf das Diesseits, gegen die Religionsgeschichte auf die Geschichte des Menschen. „Nicht Gott schuf den Menschen nach seinem Bilde, wie es in der Bibel heißt, sondern der Mensch schuf Gott nach seinem Bilde." „Jeder Gott ist ein Wesen der Einbildung, das der Mensch außer sich setzt und als ein selbständiges Wesen vorstellt." Dieser Abstraktion seines Selbst aber unterwirft und opfert der Mensch sein wahres Selbst. „Der Theismus, die Theologie ist es, die den Menschen aus dem Zusammenhange mit der Welt herausgerissen, isoliert, zu einem hochmütigen, über die Natur sich erhebenden Ich und Wesen gemacht hat." Er aber will „die Menschen aus Theologen zu Anthropologen, aus Theophilen zu Philanthropen, aus Kandidaten des Jenseits zu Studenten des Diesseits, aus religiösen und politischen Kammer-

dienern der himmlischen und irdischen Monarchie und Aristokratie zu freien, selbstbewußten Bürgern der Erde machen". Es ist eine der Zeitenwenden, wo die Natur gegen den Geist, den einseitig und hochmütig gewordenen Geist, aufsteht. „Entfernung und Abirrung von der Natur" wird als Wesen der Zeit erkannt und verworfen. Was der junge Goethe über Rousseau hätte schreiben können, schreibt Keller über Feuerbach: „Ich habe aber noch keinen Menschen gesehen, der so frei von allem Schulstaub, von allem Schriftdünkel wäre wie dieser Feuerbach. Er hat nichts als die Natur und wieder die Natur; er ergreift sie mit allen seinen Fibern in ihrer ganzen Tiefe und läßt sich weder von Gott noch Teufel aus ihr herausreißen." Und wie der junge Goethe von Rousseau so konnte Gottfried Keller von Feuerbach rühmen: „daß er uns von der Unpoesie der spekulativen Theologie und Philosophie erlöste". Aber in Rousseau und Goethe kehrt sich ein subjektives, lyrisches Zeitalter gegen den Rationalismus, eine Kraft im Menschen, das Gefühl, gegen die andere, den Verstand. Der neue Kampf ist objektiver und umfassender: Gegen Hegel und die Romantik, gegen den absoluten Geist steht die objektive Wirklichkeit, steht Feuerbach und Keller, steht ein neues episches Zeitalter. Eben darum ist der Gegenstoß heftiger und radikaler: Der allmächtige Geist, Gott, wird auch aus den dunklen Tiefen des Gefühls verwiesen. Die helle, gegenständliche Wirklichkeit ist und gilt, alles andere ist nur ihr farbiger Abglanz. So muß auch die letzte Subjektivität, der letzte, farbige Traum des Menschen sinken: die Unsterblichkeit. „Wie kann ich an die Natur, an die Welt diesen Glauben anknüpfen? In der Natur gibt es keine andere Unsterblichkeit als die der Fortpflanzung." Auch die Unsterblichkeit ist wie die Gottheit nur ein Bild, ein Wunsch des Menschen, den er außer sich gesetzt hat, Trieb und Wunsch nach unendlicher Vervollkommnung und Glückseligkeit. Aber ein subjektiver, eingebildeter, unwahrer Wunsch: „Die Schwere, die mich an die Erde bindet, ist nichts anderes als die Erscheinung von meinem Zusammenhang mit der Erde, von meiner Unzertrennlichkeit von ihr; was bin ich, wenn ich diesen Zusammenhang mit der Erde aufhebe? Ein Phantom; denn ich bin wesentlich ein Erdenwesen." Aber diese erdhaft sinnliche Wirklichkeit ist keine Sinnenwelt des Genusses und der Bequemlichkeit, auch die Wirklichkeit ist

mehr aufgegeben denn gegeben, ist Tat und Handlung und sittliche Pflicht: „Die Verneinung des Jenseits hat die Bejahung des Diesseits zur Folge; die Aufhebung eines besseren Lebens im Himmel schließt die Forderung in sich: es soll, es muß besser werden auf der Erde, sie verwandelt die bessere Zukunft aus dem Gegenstand eines müßigen, tatlosen Glaubens in einen Gegenstand der Pflicht, der menschlichen Selbsttätigkeit."

So ist die Urwelt des Epischen hergestellt: Gott und Welt, Wert und Wirklichkeit, Mensch und Natur sind wieder eins. In dieser Weltanschauung mußte ein Epiker sich und sein Wesen, die deutsche Epik mußte sich in ihr finden, nach Jahrhunderten des Subjektivismus und Lyrismus, der Weltflucht und Weltverneinung. „Eine Seele — hatte Luther im Geiste des Christentums und zumal der deutschen Mystik erklärt — „ist besser denn die ganze Welt", und: „Ein Mensch ist eine bessere Kreatur denn Himmel und Erde mit allem, was darinnen ist." — Nun war die Welt wieder eins und gleich geworden, „klarer und strenger, aber auch glühender und sinnlicher" (Keller am 28. Februar 1899). An Stelle des metaphysischen Hochmuts, der Gott und sich, als Abbild Gottes, über die Welt stellte, trat „die hingebende Liebe an alles Gewordene und Bestehende, welche das Recht und die Bedeutung jeglichen Dinges ehrt und den Zusammenhang und die Tiefe der Welt empfindet." (Gr. Heinrich I Fassung III, 1.) Nicht nur der Mensch, alle Wesen waren „freie, selbstbewußte Bürger der Erde" geworden, erlöst von der Monarchie Gottes, von der Aristokratie des Menschen, die Welt war eine Republik geworden. Die geistigen, religiösen und politischen Bestrebungen der Zeit und Gottfried Kellers schlossen sich also zusammen.

Mit dieser urgründigen Objektivierung seines Wesens und Wollens ist der Lyriker in Keller vernichtet. Fünfundzwanzig Jahre später schreibt er zwar auf einmal noch ein Dutzend Gedichte, aber alle außer einem sind epischen, erzählenden Charakters. Nur Fest- und Gelegenheitsgedichte, meist patriotischen Inhalts, hören nie ganz auf. Aber als er auf dem Gipfel seines Lebens sich zu den beiden fast verschollenen Büchern seiner Lyrik zurückwendet, um sie in endgültiger Gestalt hinauszusenden, da nimmt er jene durchgehende Umarbeitung seiner Gedichte vor, in der sie nun in den Gesammelten Gedichten

vor uns liegen. Der reife Epiker hat seiner frühen Lyrik die letzte Gestalt gegeben.

Seines Wesens innerster Kern war die selbstlose Objektivität, so mußte sie es — im tiefsten Grunde — auch stets gewesen sein, so mußte die Subjektivität seiner jungen Lyrik eine zufällige und vorlaute gewesen sein.

„Es liegt mein Stil in meinem persönlichen Wesen: ich fürchte immer manieriert und anspruchsvoll zu werden, wenn ich den Mund voll nehmen und passioniert werden wollte.“ Diesen seinen Stil, die Einheit seines persönlichen Wesens galt es herzustellen, die anspruchsvolle, vorlaute lyrische Subjektivität der Gedichte verletzte ihn, sie galt es, zu ändern. Dutzende solch eingreifender Änderungen sprechen zu uns. In der ersten Fassung schloß das Gedicht „Abendregen“:

> So wird, wenn andre Tage kamen,
> Die sonnig auf dies Heute sehn,
> Um meinen fernen klaren Namen
> Der Ehre Regenbogen stehn.

Jetzt heißt es in stiller epischer Ausgeglichenheit:

> Um meinen fernen blassen Namen
> Des Friedens heller Bogen stehn.

In der früheren Fassung des „Poetentodes“ hieß es:

> Mein Lied wird siegreich durch die Lande klingen,
> Ein Banner von den Höhn der Erde wehn

jetzt aber:

> Mein Lied mag auf des Volkes Wegen klingen,
> Wo seine Banner von den Türmen wehn.

Früher:

> Arm, wie ich kam, soll man hinaus mich tragen!
> Den Lorbeer nur will ich mit Zaubermacht
> Als Wünschelrute an die Sterne schlagen
> Nach neuen Klängen aus der Strahlenpracht

jetzt ist die Strophe gestrichen. Früher:

> Sie ziehen aus, des Seligen Penaten,
> In reiche Prachtgewande tief verhüllt,
> Sie gehn, die an der Wiege schon beraten,
> Was er in Liedern dann so schön erfüllt

jetzt:

> Sie ziehen aus, des Schweigenden Penaten,
> In faltige Gewande tief verhüllt,
> Sie gehn, die an der Wiege einst beraten,
> Was als Geschick sein Leben hat erfüllt.

Früher:

Der Gastfreund, der die edlen Hallen zierte,
Der Ruhm, wallt mit dem Leichenzug hinaus

jetzt:

Der Hungerschlucker, der die Tafel zierte,
Der Ruhm, er flattert mit den Schwalben aus.

Früher hieß es in „Trübes Wetter“:

Ich aber, mein bewußtes Ich,
Späh' mit des Feldherrnauges Ruh,
Und meine Seele rüstet sich
Zum Kampfe mit dem Schicksal zu

jetzt:

Ich aber, mein bewußtes Ich,
Beschau' das Spiel in stiller Ruh.

Am entscheidendsten aber ist die Wandlung des Gedichtes „In der Trauer“. In der ersten Fassung des Grünen Heinrich, der ja auch erst durch eine tiefgreifende Umgestaltung wahrhaft objektiviert wurde, hieß das Gedicht:

Ein Meister bin ich worden,
Zu tragen Gram und Leid.
Und meine Kunst zu leiden,
Wird mir zur Seligkeit.

Doch fühl' ich auch zum Glücke
In mir die volle Kraft
Und werde noch beweisen
Die schönre Meisterschaft.

Auf einem goldnen Feuer,
Von Zimmet, süß und echt,
Will zierlich ich verbrennen
Das schnöde Dorngeflecht,

Das mir ums Haupt gelegen
So viele Tage lang,
Und lachend übertön' ich
Der Bettlerkrone Knistersang.

Das war das herausfordernde Selbstgefühl des Lyrikers, das war die Zeit, da er noch an Glück glaubte, nach Glück verlangte, da er in jugendlicher Selbstgefälligkeit noch sein Leiden als eine selige Kunst genoß. Jetzt entsteht das neue Bekenntnis, nur den Auftakt übernimmt es vom alten, dann klingt es fort in letzter Gegensätzlichkeit. Dann vertieft es sich in selbstloser Demut zum innerlichsten, heiligen Bekenntnis des Still-Entsagenden:

Ein Meister bin ich worden,
Zu weben Gram und Leid;
Ich webe Tag und Nächte
Am schweren Trauerkleid.

Ich schlepp' es auf der Straße
Mühselig und bestaubt;
Ich trag' von spitzen Dornen
Ein Kränzlein auf dem Haupt.

Die Sonne steht am Himmel,
Sie sieht es und sie lacht:
Was geht da für ein Zwerglein
In einer Königstracht?

Ich lege Kron und Mantel
Beschämt am Wege hin
Und muß nun ohne Trauer
Und ohne Freude ziehn.

Stets war es der letzte, leuchtende Besitz jedes Lyrikers gewesen: wenn ihn das Leben verfolgt und verraten, wenn es ihm den schmalsten Hoffnungsfetzen vom Leibe gerissen hatte, so hatte sein Pathos sich aus Leid und Schwermut das purpurdunkle Gewand gewoben, es als den Krönungsmantel des verkannten Genius sich um die Schultern geschlagen. Die Dornenkrone seiner Leiden hatte er mit heiligem Stolz ergriffen und sich ins Haupt gedrückt als die schmerzliche Auszeichnung aller Göttersöhne. Keller hat jedes persönliche Pathos abgelegt, selbst das Pathos des Leides.

Auch äußerlich führt Keller die Objektivierung seiner Gedichte durch, indem er an vielen Stellen, wo er sich früher selber als Subjekt eingeführt, wo er „ich" geschrieben hatte, nun das unpersönliche „wir", das allgemeine „man" oder irgendeine unpersönliche Wendung setzt. Das geht so weit, daß er selbst den harmlosen Vers der Feuer-Idylle: „Klimmt der Poet zur Feuerstätt empor" umwandelt in: „Zu Feuers Hofstatt führt der Weg empor." Gedichte aber, die in ihrer Gesamtheit intimste persönliche Offenbarung waren, vor allem zwei über seine Liebe zu Johanna Kapp schloß er ganz vom Sammelbande aus.

Deutlich wird der Umwandlungsprozeß auch in manchen Stimmungs- und Landschaftsbildern. Auch der junge Keller hatte sie schon episch gegenständlich empfunden und hingestellt, aber seiner jugendlichen Subjektivität war's damit nicht genug gewesen, sie hatte noch nicht gelernt, in Leben und Dichtung zurückzutreten, und so hatte sie meist an den Schluß solch objektiven Bildes noch eine zufällige subjektive Beziehung angeknüpft. Keller löste diese subjektiven Zeilen vielfach — wie wir sehen werden nicht immer — ab und gewann so ein rein gegenständliches Bild oder den rein epischen Vorgang.

Es ist im tiefsten bedeutsam, daß alle diese Änderungen, die in ihrem Urgrunde weltanschaulich bedingt sind, gleichzeitig künstlerische Verbesserungen darstellen. Es beweist uns, daß dem Lyriker Keller die innere und äußere Form nur da sicher und endgültig zu Gebote steht, wo er sich dem epischen Weltgefühl, der epischen Anschauungsweise nähern kann. Es beweist uns, daß Keller im rein Lyrischen stets unter dem Widerstand seiner epischen Bestimmung leiden mußte. Worin

besteht die höchste Gewalt des Lyrikers? Eben darin, daß er in Stunden inneren Aufruhrs, ob in Schmerz, ob in Jubel, sich und seine Welt so allgewaltig empfindet, daß außer ihr nichts Bestand hat, daß er alle Außenwelt auflöst und hinübernimmt in das unergründliche Selbstgefühl seines Ich. Im lyrischen Gedicht ist der Zwiespalt von Objekt und Subjekt vernichtet, erscheint die Welt restlos subjektiviert. Wohl wird im lyrischen Naturbild die Welt genannt, aber es ist nur das Ich, dem sie Kleid und Namen leiht. Diese subjektive Welteinheit des Lyrikers mußte Keller von früh auf grundsätzlich versagt bleiben. Nie besaß er jene Rücksichtslosigkeit, die Welt in sich hineinzureißen, sie in sich aufzulösen, sein eigen Selbst zum Selbst der Welt zu erweitern. Immer blieb sein episches Ich — wofern er nicht schon völlig zurücktrat — der Welt gegenüber. So aber blieb eine Uneinheitlichkeit, die künstlerisch verhängnisvoll werden mußte. Es mußten Brücken geschlagen werden vom Subjekt zum Objekt, die in der Lyrik immer Notbrücken sind. Die Natur war in den Naturgedichten nicht von vornherein herübergenommen ins Subjekt, so mußte der Dichter sich erst zu ihr wenden. Anreden, Anrufe, die uns im lyrischen Gedicht nüchtern und formelhaft anmuten, müssen zwischen Ich und Welt vermitteln:

Willkommen, klare Sommernacht,
Die auf betauten Fluren liegt:
Gegrüßt mir goldne Sternenpracht,
Die spielend sich im Weltraum wiegt!

So hilflos-zwiespältig, so lyrisch unwahr beginnt eines der großartigsten Kellerschen Naturgedichte.

Einmal wagt es Keller, ganz subjektiv zu sein — aber was ist das für eine unsichere, willkürliche, verrückt gewordene Subjektivität, die sich in einem Zyklus „Lebendig begraben“ ausspricht:

Wie poltert es! — Abscheuliches Geroll
Von Schutt und Erde, modernden Gebeinen!
Ich kann nicht lachen und kann auch nicht weinen,
Doch nimmt's mich wunder, wie das enden soll.

Nun wird es still — Sie trollen sich nach Haus
Und lassen mich hier sieben Fuß tief liegen:
Nun Phantasie! laß deine Adler fliegen,
Hier schwingen sie wohl nimmer mich hinaus!

Ja, hier im Grabe wagt es endlich seine Phantasie, unbekümmert ihre Adler auszusenden. Lichtscheue Adler sind es, die immer wieder mit einem Stück gemeinster Wirklichkeit in ihren Fängen heimkehren:

> Da hab ich gar die Rose aufgegessen,
> Die sie mir in die starre Hand gegeben!
> Daß ich noch einmal würde Rosen essen,
> Hätt nimmer ich geglaubt in meinem Leben.

Auch den zehn Gedichten der Feuer-Idylle ist der Zwiespalt zwischen Subjekt und Objekt verhängnisvoll geworden. Das jugendlich subjektive Element steht dem erzählenden, darstellenden Grundcharakter des Zyklus noch vielfach im Wege, so, wenn der Brand des großen Holz- und Reisigvorrats geschildert wird, den der geizige Bauer seit Jahren aufgestapelt und armen Witwen und Waisen selbstsüchtig verwehrt hat:

> Nun flammt es auf in wildem Funkenflug
> Mit Scheun' und Stall, Pferd, Wagen, Vieh und Pflug;
> Die armen Weiber stehn und schaun es an
> Und wärmen lächelnd ihre Hände dran.

Hier wäre die Darstellung und mit ihr das Gedicht bildhaft abgeschlossen, aber nun tritt die jugendliche Subjektivität hervor, die doch auch zu Worte kommen will und gibt ihre Glosse:

> Dies Lächeln mag die bleichste Blume sein,
> Die zieren wird des Mannes Totenschrein —
> Weh dem, der solchen Blütenflor gesät,
> Wenn einst die Saat in reifen Früchten steht!

Und genau so schließt das schöne Gedicht über den Brand des blühenden Apfelbaums mit der ernüchternden Glosse:

> Zu Kohlen brennt der schöne Blütenbaum —
> Hin ist ein dichterlicher Lebenstraum!

Und die köstliche Schilderung vom Brande des Mädchenzimmers, der Flucht erschreckter Liebesgötter, dem Sturz des blühenden Fenstergärtleins schließt gar mit der banalen, lehrhaften Bemerkung:

> So ging's den Gärten der Semiramis
> Und ging es noch in jedem Paradies.

Aber gerade die zehn Gedichte der Feuer-Idylle bieten auch vollendete wundervolle Proben Kellerscher Kunst. Da, wo sein Empfinden sich schon zur Objektivität erhebt und so der objek-

tiven Darstellung einordnet, entstehen Gedichte von lebendigster Gegenständlichkeit und weitem epischen Weltvertrauen:

Welch lieblich Wunder nimmt mein Auge wahr?
Dort fließt ein Brünnlein, gar so frisch und klar,
Ein holzgeschnitzter Meergott gießt den Trank
In eine ausgehöhlte Eichenbank!

Der Westwind hat die Glut herangeweht,
Der alte Gott in vollen Flammen steht,
Und aus der Feuersäule quillt der Schwall,
Des Wasserstrahls lebendiger Kristall!

Wie fröhlich tönt der schöne Silberstrang,
Gleich jenem Kleeblatt, das im Feuer sang!
Du klares Leben, ewiger Wellenschlag,
Was sendet aus der Tiefe dich zu Tag?

Ich glaubt', ein Brunnenhaus sei feuerfest,
Nun ist ein Häuflein Kohlen hier der Rest!
Die Quelle aber rieselt frisch und rein
Auch über Kohlen in die Welt hinein.

Wer weiß, wie lange schon der Bergquell springt?
Wer weiß, wie lang er noch zum Lichte dringt?
Auf, schnitzelt einen neuen Brunnenmann,
Der wieder hundert Jahr ihn fassen kann!

Dieser selbstlose Glaube, diese Hingabe an das klare Leben, dies Empfinden einfach-ewiger Naturgewalten zwingt die gelungensten Gedichte Kellers in ein paar Strophen zu epischer Größe, epischer Weite. Sie gibt ihm in dem ersten seiner Waldlieder das kraftvollste, mächtigste deutsche Waldgedicht, das in seinem epischen, weithinrauschenden Wald- und Weltenrhythmus alle lyrischen Waldlieder Lenaus, ja selbst Eichendorffs, weichlich erscheinen läßt:

Arm in Arm und Kron' an Krone steht der Eichenwald verschlungen,
Heut hat er bei guter Laune mir sein altes Lied gesungen.

Fern am Rande fing ein junges Bäumchen an sich sacht zu wiegen,
Und dann ging es immer weiter an ein Sausen, an ein Biegen;

Kam es her in mächtgem Zuge, schwoll es an zu breiten Wogen,
Hoch sich durch die Wipfel wälzend kam die Sturmesflut gezogen.

Und nun sang und pfiff es graulich in den Kronen, in den Lüften,
Und dazwischen knarrt und dröhnt es unten in den Wurzelgrüften.

Manchmal schwang die höchste Eiche gellend ihren Schaft alleine,
Donnernder erscholl nur immer drauf der Chor vom ganzen Haine!

Einer wilden Meeresbrandung hat das schöne Spiel geglichen;
Alles Laub war weißlich schimmernd nach Nordosten hingestrichen.

Also streicht die alte Geige Pan der Alte laut und leise,
Unterrichtend seine Wälder in der alten Weltenweise.

In den sieben Tönen schweift er unerschöpflich auf und nieder,
In den sieben alten Tönen, die umfassen alle Lieder.

Und es lauschen still die jungen Dichter und die jungen Finken,
Kauernd in den dunklen Büschen sie die Melodien trinken.

Sie gewährt ihm eine sichere episch gegründete Volksverbundenheit, die ihm in den „Alten Weisen" Form und Wesen des Volksliedes zu eigen gibt, und die doch den Ertrag seiner persönlichen Entwicklung und Befreiung in sich aufnimmt und so das Volkslied über sich hinaushebt, so die einzig wesenswahre Steigerung des Volksliedes möglich macht.

Allem Persönlichen, allem Einzelnen hat er entsagt, es ist ihm nichtig und vergänglich, er hat ihm entsagt, um desto sicherer, heiterer, allumfassender an das Ganze zu glauben. So darf er lächeln über die Disharmonie des einzelnen — weiß er doch, daß gerade sie zur Harmonie des Ganzen führt. So darf er lächeln über das Pathos, mit dem allenthalben der kleine, einzelne Teil seine Form behaupten will, da er doch nur dem Ganzen dienen soll. Er darf über alle Formen lächeln: sind sie doch nur der sprühende Wellenschaum auf dem Meere des Ewigen, das in wechselndem Weben, in glühendem Leben unergründlich unter ihnen hinrauscht. Dies „sub specie aeternitatis" gibt Kellers Humor. Wenn er auch über das einzelne lächelt, er lächelt nur über seine individuelle Form, gleichzeitig aber bejaht er es ehrfürchtig, liebend als Teil und Ausdruck des Ganzen, der unergründlichen, ewigen Lebenseinheit. Aus diesem Humor heraus entstehen seine Sieben Legenden, aus diesem die ihnen so verwandte Ballade vom Grafen von Zimmern, aus diesem die neunte der „Alten Weisen", die ihre episch-einfache Volksverbundenheit über die Volksgebundenheit hinaus in die höchste Freiheit des Humors erhebt:

Wie glänzt der helle Mond so kalt und fern,
Doch ferner schimmert meiner Schönheit Stern!

Wohl rauschet weit von mir des Meeres Strand,
Doch weiterhin liegt meiner Jugend Land!

Ohn Rad und Deichsel gibt's ein Wägelein,
Drin fahr' ich bald zum Paradies hinein.

Dort sitzt die Mutter Gottes auf dem Thron,
Auf ihren Knien schläft ihr sel'ger Sohn.

16*

Dort sitzt Gott Vater, der den heil'gen Geist
Aus seiner Hand mit Himmelskörnern speist.

In einem Silberschleier sitz' ich dann
Und schaue meine weißen Finger an.

Sankt Petrus aber gönnt sich keine Ruh,
Hockt vor der Tür und flickt die alten Schuh.

Aus diesem Humor heraus, der ihm erlaubt, das Größte nichtig zu nehmen, weil es doch nur ein winziger Ausdruck des Ganzen ist, vermag er ebenso das Kleinste wichtig zu nehmen, weil es ja doch auch ein Ausdruck des Ganzen ist. So entsteht die „Kleine Passion", in der der Tod eines Mückleins in 36 Zeilen mit liebevoller Feinheit empfunden und geschildert wird:

Die kleine Passion.

Der sonnige Duft, Septemberluft,
Sie wehten ein Mücklein mir aufs Buch,
Das suchte sich die Ruhegruft
Und fern vom Wald sein Leichentuch.
Vier Flügelein von Seiden fein
Trug's auf dem Rücken zart,
Drin man im Regenbogenschein
Spielendes Licht gewahrt'!
Hellgrün das schlanke Leibchen war,
Hellgrün der Füßchen dreifach Paar,
Und auf dem Köpfchen wundersam
Saß ein Federbüschchen stramm;
Die Äuglein wie ein goldnes Erz
Glänzten mir in das tiefste Herz.
Dies zierliche und manierliche Wesen
Hat sich zu Gruft und Leichentuch
Das glänzende Papier erlesen,
Darin ich las, ein dichterliches Buch;
So ließ den Band ich aufgeschlagen
Und sah erstaunt dem Sterben zu,
Wie langsam, langsam ohne Klagen
Das Tierlein kam zu seiner Ruh.
Drei Tage ging es müd und matt
Umher auf dem Papiere;
Die Flügelein von Seide fein;
Sie glänzten alle viere.
Am vierten Tage stand es still
Gerade auf dem Wörtlein „will!"
Gar tapfer stand's auf selbem Raum,
Hob je ein Füßchen wie im Traum;
Am fünften Tage legt es sich,
Doch noch am sechsten regt es sich;
Am siebten endlich siegt der Tod,
Da war zu Ende seine Not.
Nun ruht im Buch sein leicht Gebein,
Mög uns sein Frieden eigen sein!

Der Bürger wird schnell bereit sein, den plastischen Humor, die liebevolle Kleinmalerei dieser Gedichte mit Hans Sachsens Art und Kunst zusammenzustellen. Aber welch eine Weltentwicklung, welch ein Meer von Menschheitskämpfen und Menschheitsschmerzen brandet zwischen beiden! Wie unsäglich muß die Menschheit, wie unsäglich muß ein Mensch gelitten haben, um so frei, so gütig, so all-liebend, so all-bejahend zu sein. Hier gilt das Wort Kellers an Nietzsche, daß es „der große Schmerz sei, der die Menschen beredter mache".

So wird die Welt uns neu durch Kellers Augen. Form und Erscheinung sind wichtig, sind nichtig, entstehen, vergehen,

aber hinter, unter, über ihnen geht das Leben seinen sicheren, unendlichen Gang; seine unermeßliche Schönheit leuchtet um und um! Ist nur das Auge nicht in selbstsüchtig-trübem Wahn befangen, wird sie sich ihm offenbaren. Ein einziges lyrisches Gedicht hat der alternde Keller geschrieben, es ist das Vermächtnis seiner Liebe, sein Dank an die lieben Fensterlein seiner Augen, die ihm so lange holden Schein gegeben, sein Bekenntnis, seine gute Botschaft allen sterblichen Gesichten:

Trinkt, o Augen, was die Wimper hält
Von dem goldnen Überfluß der Welt!

MEYER · FONTANE · STORM

Die Anregung und Bereicherung, die der deutschen Lyrik durch das epische Weltgefühl Annettes von Droste und Gottfried Kellers geworden waren, setzen sich in den bedeutendsten Epikern der nächsten Jahrzehnte, in Meyer, Storm und Fontane fort.

Gottfried Keller wuchs aus den erdverbundenen Schichten seines Volkes, einem kraftvollen Kleinbürgertum. Conrad Ferdinand Meyer (1825—1898) stammte aus dem Beamtenpatriziat, das dem Naturhaften entrückt, kulturell bewußter, geistiger, morbider war. Keller ist der Ausdruck eines steigenden, Meyer der eines sinkenden Geschlechts. Ein schwaches, körperlich und geistig in seiner Entwicklung behindertes Kind, hält er sich scheu im Schutz des mütterlichen Hauses, er fühlt seine Kräfte keinem Beruf, keinem tätigen Leben gewachsen, und seine dichterische Begabung wird ihm erst spät bewußt. „Er begräbt sich selbst" — heißt ein bekümmertes Wort der Mutter —, „er ist für dieses Leben nicht mehr da." Die Notwehr der Selbstbehauptung spannt seinen Lebenswillen. Er begibt sich in eine Heilanstalt und widmet sich dann in Lausanne dem Studium französischer Sprache und Geschichte. Im Tod der Mutter, die in Umnachtung endet, mögen ihm die Gefahren des eigenen Wesens drohend klar geworden sein. Reisen nach Paris und Italien weiten und erhellen sein Weltwissen und -wollen, sie wecken seine dichterische Schöpferkraft. In ihr fühlt er sich bestimmt, gerettet, der Welt verbunden. Ihr allein gilt nun sein Wesen und Wirken:

Eine Flamme zittert mir im Busen,
Lodert warm zu jeder Zeit und Frist,
Die, entzündet durch den Hauch der Musen,
Ihnen ein beständig Opfer ist.

1864 erscheint sein erstes Werk: „Zwanzig Balladen von einem Schweizer", 1869 „Romanzen und Bilder", 1871 „Huttens letzte Tage", darin er von den einzelnen Balladen zu einem epischen Lebens- und Volkszusammenhang weiterschreitet, 1873 erscheint die erste Novelle, 1882 die „Gedichte". 1875 heiratet Meyer und lebt fortan in seinem geliebten Kilchberg, den Blick auf die Alpen, den See, die Stadt Zürich, ganz seinem dichterischen Schaffen, bis ihn 1892 das Schicksal überschattet. Ein volles Jahr verbringt er wegen eines Gehirnleidens in einer Heilanstalt. Langsam scheint er dem Leben und Dichten wieder zuzureifen, da ruft ein stiller, gütiger Tod ihn ab: am 28. November 1898.

Aus dem Dunkel scheuer Zurückgezogenheit und Lebensangst hatte sich Meyer durch seine Kunst in die Helle des Lebensanteils gerettet. Nicht durch das Leben war er zur Kunst gekommen, sondern durch die Kunst zum Leben. Die Kunst hatte ihm die Möglichkeit gegeben, das Leben, das ihm in seiner unmittelbaren Gewalt unerträglich gewesen wäre, von sich abzurücken, es nicht mehr ruhlos und fordernd, sondern still und bildhaft zu sehen. Sie hatte ihm die Möglichkeit gegeben, von seiner grünumbuschten Höhe aus betrachtend, reflektierend, bildend am Menschendasein teilzunehmen, ohne sich in sein dunkles Gedränge zu mischen, ohne sich in die Verlorenheit der Erlebnisse zu wagen, die seine zarte Natur zertrümmert hätten. Sie hatte ihm die Möglichkeit gegeben, nicht in der stürmenden, wühlenden Gegenwart, sondern in der beruhigten, klaren Vergangenheit zu leben. Entschiedene Kämpfe, gelöste Spannungen, erfüllte Schicksale, das war sein Anteil. In ihnen dem Leben nachzugehen, des stets Bedeutsamen darin formend bewußt zu werden, formend es zu vermitteln, war seine Aufgabe. Er erlebt sich und seine Zeit nicht unmittelbar — das hätte ihn zerstört —, sondern durch die Vergangenheit hindurch. Er tritt sich, seine Zeit tritt ihm nur im Bild, im Gleichnis gegenüber. Mag sein männlicher Geist noch so sehr nach Kraft, Tat und Leidenschaft, nach der jähen Gewalt des Lebens verlangen, — seine vorsichtige Bewußtheit

weiß, daß er ihr erliegen würde, daß er sie nur mittelbar, nur im Bilde genießen darf. Schwermutvoll löst sich aus dem Bildhaften dieses Lebensanteils die Frage:

> Und du selber? Bist du echt beflügelt?
> Oder nur gemalt und abgespiegelt?
> Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen?
> Oder hast du Blut in deinen Schwingen?

Diese schicksalüberschattete Entrücktheit des Betrachtenden, diese leidvolle Zartheit und Verhaltenheit, dies stille Wissen, Sehnen und Entsagen findet sein schmerzlich-schönes Abbild in den „Leiden eines Knaben" und der „Versuchung des Pescara". Der Lyrik aber setzt dieser nur mittelbare, abgeleitete Anteil am Leben stete Grenzen. Selbst der Ballade ist mit dieser gebrochenen Spiegelung des Ich und der Zeit im historischen Vorgang nicht genug getan. Sie verlangt jene Unmittelbarkeit des Anteils, die uns die Historie zur Gegenwart macht, jene Unmittelbarkeit, der Meyer in den Novellen schon dadurch entflieht, daß er sie durch den Mund eines Dritten, als Rahmenerzählungen, wiedergibt. Nicht der Überdrang pulsenden Lebens hat ein Stück Vergangenheit an sich gerissen, um sich tiefer und machtvoller in ihm darzustellen, als die Gegenwart ermöglicht, ein rückschauender Geist sucht in historischer Betrachtung den verhaltenen Anteil am Leben, den die Wirklichkeit bald überreiten würde. Je größer der Lebenswille ist, der hinter dieser schicksalverhängten Zurückhaltung lauert und leidet, desto mehr drängt es ihn zu den größten Bildern der Geschichte, um wenigstens im Gleichnis sich genug zu tun. Napoleon, Cesare Borgia, Julius II. — sehnend blickt der Gehemmte und Lebensferne zu diesen Lebensunmittelbaren und -gewaltigsten. Bewundernd zeichnet er, wie sie noch im Tode fordernd, handelnd, unüberwunden sind. Aber die grundlos tiefste Unbewußtheit kann nicht durch die höchste Bewußtheit erfaßt und dargestellt werden, nur einem gleichen Maß dunkelringenden Lebens wäre das vergönnt. Die Monologe, in denen der Geist diese Naturen ihre eigene Formel aussprechen läßt, wirken notwendig unwahr und leer. Und nur die kunstvoll sinnende, unermüdliche Formkraft Meyers weiß das oft zu verdecken, wenn sie z. B. Michelangelo Bilder und Anschauungen seiner eigenen Gedichte auf die Lippen gibt. Die Balladen Meyers sind nicht eine schöpferische Erneuerung des Lebens,

sondern eine formende Erneuerung der Geschichte. Auch die eigentliche Lyrik leidet unter dem Bild- und Gleichnishaften. Jene stürmende Befreiung, jener Schrei des Schmerzes oder der Freude, jene hinreißende lyrische Plötzlichkeit findet sich nirgend. Nur in der „Lenzfahrt“ drängt das unerfüllte Schicksal des Dichters zum unmittelbaren Ausdruck:

Am Himmel wächst der Sonne Glut,
Aufquillt der See, das Eis zersprang,
Das erste Segel teilt die Flut,
Mir schwillt das Herz wie Segeldrang.

Zu wandern ist das Herz verdammt,
Das seinen Jugendtag versäumt,
Sobald die Lenzessonne flammt,
Sobald die Welle wieder schäumt.

Verscherzte Jugend ist ein Schmerz
Und einer ew'gen Sehnsucht Hort,
Nach seinem Lenze sucht das Herz
In einem fort, in einem fort!

Aber wenn auch die eigentlich lyrische Gewalt, das weltdurchdringende Selbstgefühl des Lyrikers den Gedichten mangelt, wenn Betrachtung und Reflexion auch nicht das unmittelbare Leben ersetzen können, so weiß doch die entsagende Hingebung, die demütige Dankbarkeit des Dichters, dem die Kunst die Rettung zum Leben wurde, so weiß doch die hohe Bewußtheit seines Geistes das Bild, darin das Leben ihm gegeben ist, klar und leuchtend zu formen und edel zu vollenden. „Schwüle“, „Eingelegte Ruder“, „Stapfen“, „Lethe“, „Ewig jung ist nur die Sonne“, „Das Ende des Festes“, „Der römische Brunnen“ sind vollkommen. Und farbenglutend ist das Leben zum Bild geworden im „Erntegewitter“:

Ein jäher Blitz. Der Erntewagen schwankt.
Aus seinen Garben fahren Dirnen auf
Und springen schreiend in die Nacht hinab.
Ein Blitz. Auf einer goldnen Garbe thront
Noch unvertrieben eine frevle Maid,
Der das gelöste Haar den Nacken peitscht.
Sie hebt das volle Glas mit nacktem Arm.
Als brächte sie's der Glut, die sie umflammt,
Und leert's auf einen Zug. Ins Dunkel wirft
Sie's weit und gleitet ihrem Becher nach.
Ein Blitz. Zwei schwarze Rosse bäumen sich
Die Peitsche knallt. Sie ziehen an. Vorbei.

Inzwischen hat die Ballade im eigentlichen Deutschland bedeutsame Förderung erfahren, nicht gerade durch Freiligrath, dessen Giraffen-, Mohren- und Blumenrachenballaden die Phantasie eines lyrischen Commis voyageur atmeten, der in seinen

späteren sozialen Balladen echter und ernster wurde, vielmehr durch den adligen Gegner der politischen Lyriker, den Grafen Moritz von Strachwitz (1822—1847). Die „Lieder eines Erwachenden“, die der Zwanzigjährige, die „Neuen Gedichte“, die der Fünfundzwanzigjährige veröffentlichte, zeigen entschiedene Beeinflussung durch Freiligraths erste Gedichte (1838), die Freude an Farbe und Klang, am prunkenden Bild, sie verraten Heines Einfluß, sie zeigen Herweghs Pathos und Rhetorik, dessen demokratischer Herausforderung sie sich aristokratisch bewußt entgegenstellen. Erst in den letzten Gedichten des Frühvollendeten, in der verhaltenen Schwermut und Schöne der venetianischen Terzinen offenbart sich innere Persönlichkeit.

Wenn Licht und Lärm sich hinter uns verliefen,
Dann kann mein Aug auf Mondeswellen schweifen
In öder Fenster schwermutsvolle Tiefen!

Hier weht von wundervollen Säulenknäufen
Der Schwermut Schlingkraut über Tor und Mauer,
Hier kann mein Herz im Stillen blühn und reifen!

Das müde Weh unerwiderter Liebe, das Dunkel des nahen Todes finden und vertiefen sich in Glanz und Traum und Trauer dieser versunkenen Stadt.

Aber die eigentliche Bedeutung von Strachwitz liegt in seinen Balladen. Die ganze jungherrliche Lebens- und Kampfeslust seines alten Dynastengeschlechtes hat in ihnen Gestalt gewonnen, das adligstolze Bekenntnis zu ritterlichen Idealen, zum Herren- und Minnedienst, die todesmutige Treue in Kampf und Liebe. „Helges Treue“, „Die Jagd des Moguls“, „Die Perle der Wüste“, „Nun grüße dich Gott, Frau Minne!“, vor allem aber „Das Herz von Douglas“ sind voll stürmender Rhythmen, voll funkelnder Bilder, voll pulsenden Lebens. In der Jähe des Dialogs, in der dramatisch drängenden Entwicklung der Geschehnisse, in der atemlosen Kürze und Gegenständlichkeit der Sätze schließen sie sich an die besten Überlieferungen der englisch-schottischen und nordischen Ballade.

Aber die Lebensgewalt in Strachwitz' Balladen ist ungeklärt, entspringt der Jugend und Phantasie, nicht einer kampfgefesteten Lebens- und Weltanschauung. Die „Jagd des Moguls“ und die „Perle der Wüste“ sind nicht ohne Freiligrathsche Phantastik, die meisten anderen Balladen nicht ohne jugendliches

Pathos, nicht ohne jene romantische Unbestimmtheit, der eine allgemeine, lyrische Ritterlichkeit, gelöst von Zeit und Volk, Aufgabe der Ballade scheint. Auch Theodor Fontane (1819 bis 1898) wuchs aus ähnlichen Anschauungen, aber er wuchs in seiner Entwicklung zum größten Epiker nach Gottfried Keller über sie hinaus. Auch er geht aus von der englischen Ballade, von Percys „Reliques of the ancient English poetry“, ein wenig später von Walter Scotts „Minstrelsy of the Scottish border“. Eine Reise nach England, die ein Jugendfreund dem dichtenden Apothekergehilfen ermöglicht, läßt ihn den historischen Zauber von Westminster-Abbey, Hampton-Court und besonders des düsteren Tower unmittelbar empfinden. Und so geben die ersten Balladen die Welt der Plantagenets, Tudors und Stuarts, die blutigen Schatten der Königsliebchen Rosamunde Clifford, Marie Duchatel, Jane Grey, Anna Boleyn, geben sie noch unpersönlich und stofflich. Die „Lieder und Balladen frei nach dem Englischen“ wie die zweite Abteilung der eigenen Bilder und Balladen „Englisch-Schottisches“ fangen Historisch-Anekdotisches in eine noch stereotype Balladentechnik und -sprache ein. „Archibald Douglas“ dringt durch die ritterlich balladeske Konvention zu Fontanes Wesen: „Der ist in tiefster Seele treu — Wer die Heimat liebt wie du.“ Das ist das Unsterbliche, Duldende, Siegende: die Liebe zu Heimat und Volk. Aus dieser wachsenden Bewußtheit, diesem epischen Wurzelgefühl finden sich Fontanes Balladen zu Geschick und Geschichte des Vaterlandes, und damit zur Einheit des geschichtlichen Gehalts und der persönlichen Form. In der seelischen Atmosphäre der brandenburgisch-preußischen und germanischen Heimat löst, beseelt und formt sich ihm das Historisch-Anekdotische. „Der Tag von Hemmingstedt“ singt in schlichtem, machtvollem, epischem Verlauf den Freiheitskampf der dithmarsischen Bauern. Aber mußte man so weit zurückgreifen, um der Ballade am Geschick der Heimat Teil zu gewinnen? Hatten nicht die dithmarsischen Bauern selber ihre Kämpfe gesungen? Und war die nahe Zeit nicht groß genug an ewigen Taten? „Allen möglichen Balladenrespekt vor König Erich und Herzog Abel, vor Bornhöved und Hemmingstedt; aber neben Hochkirch und Kunersdorf — ich nehme mit Absicht Unglücksschlachten, weil wir uns diesen Luxus leisten können — geht doch dieser ganze Kleinkram in die Luft.“ Enger und unmittelbarer wächst Fon-

tane seiner preußischen Heimat zu. Der alte Fritz und seine Generäle werden der Mittelpunkt seiner Balladendichtung. Und vor der klaren Festigkeit und Gegenwart dieser Tatsachen, vor der Schlichtheit dieses preußischen Heldentums versinkt jede schwärmende Romantik, jede pathetische Gebärde. Fontane findet sich, in seinem Gegensatz zu aller Feierlichkeit, in seinem „ausgebildeten Sinn für Tatsächlichkeiten“, in seiner epischen Gegenständlichkeit: „Ich habe das Leben immer genommen, wie ich's fand, und mich ihm unterworfen.“ Etwas von dem Geist seiner „Wanderung durch die Mark Brandenburg“ weht durch seine preußischen Balladen: „Wie man nicht bloß Mark und Märker daraus kennen, sondern auch, aller Ruppigkeit und Unausstehlichkeit unbeschadet, unter der Vorführung dieser Pflichttrampel und Dienstknüppel einsehen lernt, daß diese letzte Nummer Deutschlands berufen war, seine erste zu werden.“ Welch eine pflichttreue, tatenfeste Volkstümlichkeit steckt in dem „alten Derffling“, der an Nadels Stelle den Säbel in die Hand nimmt, in dem „alten Zieten“, der dem alten Fritz schlachtaus, schlachtein wie der Blitz dem Donner gesellt bleibt und der beim Friedensgeplauder zu Sanssouci in Schlummer nickt, in der jugendhellen Gestalt des kecken Seydlitz, der seine Reiter zur Schlacht als wie zum Tanzen führt, in der holzgeschnitzten Gestalt des greisen „Alten-Fritz-Grenadiers“, der nur mühsam mithumpelt, aber stolz ist, ohne Blinzeln im Feuer zu stehen, und so den Jungen ein Beispiel zu sein. Und die Zeit rückt weiter. Bei Jena bricht das alte Preußen zusammen. Aber aus Trümmern und Schande hebt sich in heller Verheißung das jungherrliche, todestrotzige Bild Prinz Louis Ferdinands:

Sechs Fuß hoch aufgeschossen,
Ein Kriegsgott anzuschaun,
Der Liebling der Genossen,
Der Abgott schöner Fraun,

Blauäugig, blond, verwegen,
Und in der jungen Hand
Den alten Preußendegen —
Prinz Louis Ferdinand.

Der volkstümlich derbe „Berliner Spottvers“ kündet Napoleons Niedergang. „Schleswigs Ostertag 1848“ meldet von neuen Volks- und Frühlingsgewittern, und im „Tag von Düppel“ folgt der entscheidende Schlag. Jetzt ist alles Gegenwart, unmittelbar folgen sich Tat und Lied, die Ballade wird zum Bericht, ergreifend sind die Verse, die das Eintreffen der Düpp-

ler Siegesbotschaft „im Kruge zu Vehlefanz“ schildern, in naturalistischer Herbheit und Derbheit, im holzschnittgroben Einzelbild geben sie Sieg und Jubel und Zusammenhang eines Volkes. Und die Balladen von 1866 und der Einzug des Heeres 1871 und der „Kaiser Blanchebart“ folgen ihrem Volke von Kampf zu Kampf, von Sieg zu Sieg. Geibel und Freiligrath hatten in prunkvoller lyrischer Rhetorik („Nun laßt die Glokken“, „Hurra, Germania“ usw.) an den großen Begebnissen teilgenommen. Fontane ist nichts fremder und mißfälliger als Pathos und Prunk. Er hat die Demut und Skepsis des Epikers gegen jede subjektive Gebärde. „Ganz besonders dankbar“ — schreibt er mit neunundsiebzig Jahren an einen Kritiker — „bin ich Ihnen für den Hinweis darauf, daß ich anderen zu Leibe rücke, mir selbst aber auch. Und hätte ich meiner Neigung folgen können, so wäre ich noch ganz anders gegen mich losgegangen. Denn inmitten aller Eitelkeiten, die man nicht los wird, kommt man doch schließlich dazu, sich als etwas sehr Zweifelhaftes anzusehen: Thou comest in such a questionable shape.“ Das Subjektiv-Lyrische liegt seinem klaren, skeptischgütigen Rationalismus ferner als irgendeinem deutschen Dichter. „Tenor oder Lyrik“ — meint er wohl lächelnd — „macht wenig Unterschied.“ Aus diesem Tatsachensinn, diesem Bürgersinn für Zucht und Ordnung, dieser Demut und Liebe zum Ganzen wächst seit 1878 die Fülle seiner großen Romane in ihrer Gegenständlichkeit, ihrer nach- und weitsichtigen Welterkenntnis, ihrer Skepsis und Güte. Aus ihr wachsen in stetem, innigem Zusammenhang mit Geschick und Geschichte seines Volkes und Landes die Balladen Kaiser Friedrich des Dritten, die leidensstille, leidverklärte „Letzte Fahrt“ des Kaisers und die Todesschönheit und -größe der „Letzten Begegnung“. Und aus ihr wachsen die Balladen vom „Jung-Bismarck“: „Was ist das Glück? Ist's Gold, ist's Ehr, — ist's Ruhm, ist's Liebe? Das Glück ist mehr: — Leben und Sterben dem Vaterland“, und die Ballade „Wo Bismarck liegen soll“, in der Fontane am Tag nach Bismarcks Tode, zwei Monate vor dem seinen, noch einmal die innere Größe seines epischen Stiles beweist, in der er der Balladenkunst die Möglichkeit und Aufgabe weist, ein gegenwärtiges nationales Erlebnis unmittelbar zu episch-mythischer Größe emporzubilden:

Wo Bismarck liegen soll.

Nicht in Dom oder Fürstengruft
Er ruh' in Gottes freier Luft
Draußen auf Berg und Halde,
Noch besser: tief, tief im Walde;
Widukind lädt ihn zu sich ein:
„Ein Sachse war er, drum ist er mein,
Im Sachsenwald soll er begraben sein."

Der Leib zerfällt, der Stein zerfällt,
Aber der Sachsenwald, der hält;
Und kommen nach dreitausend Jahren
Fremde hier des Weges gefahren
Und sehen, geborgen vorm Licht der Sonnen,
Den Waldgrund in Efeu tief eingesponnen
Und staunen der Schönheit und jauchzen froh,
So gebietet einer: „Lärmt nicht so! —
Hier unten liegt Bismarck irgendwo."

Auch Theodor Storm (1817—1888) ist in seinem Wesen wurzeltief mit seiner Heimat verwachsen. Mannhaft und opfervoll hat er an ihrem Geschick teilgenommen. Als die Erhebung der Schleswig-Holsteinischen Herzogtümer nach kurzem Siege 1850 durch die Schlacht bei Idstedt niedergeworfen war, als dänische Beamte das Land überschwemmten und die dänische Sprache mit Gewalt eingeführt wurde, legte er seine Advokatur nieder. Er ging nach Preußen, dort Beruf und Nahrung zu suchen. In Potsdam sollte er sich mühevoll und kümmerlich in die preußische Rechtsprechung einarbeiten. Er reiste zurück, um seine Familie nachzuholen. Und beim Abschied von der Heimat, von seinem eigenen Wesensgrunde, schreibt er das schmerzenstreue, heiligtiefe Vermächtnis seiner Heimatliebe:

Kein Wort, auch nicht das kleinste, kann ich sagen,
Wozu das Herz den vollen Schlag verwehrt;
Die Stunde drängt, gerüstet steht der Wagen,
Es ist die Fahrt der Heimat abgekehrt.
— — —

Es strömt die Luft — die Knaben stehn und lauschen,
Vom Strand herüber dringt ein Mövenschrei;
Das ist die Flut! Das ist des Meeres Rauschen;
Ihr kennt es wohl; wir waren oft dabei.

Von meinem Arm in dieser letzten Stunde
Blickt einmal noch ins weite Land hinaus,
Und merkt es wohl, es steht auf diesem Grunde,
Wo wir auch weilen, unser Vaterhaus.

— — —
Und du, mein Kind, mein jüngstes, dessen Wiege
Auch noch auf diesem teuren Boden stand,
Hör' mich! — Denn alles andere ist Lüge —
Kein Mann gedeihet ohne Vaterland!

Kannst du den Sinn, den diese Worte führen,
Mit deiner Kinderseele nicht verstehn,
So soll es wie ein Schauer dich berühren
Und wie ein Pulsschlag in dein Leben gehn!

Drei Jahre blieb er in Potsdam, wurzellos und unruhvoll. „Er hatte den altgermanischen Zug, das Leben in der Heimat als Glück, das Leben in der Fremde als ‚Elend' anzusehen." Da es sich um seine endgültige Anstellung in Preußen handelte, schrieb er: „Ich habe dem Ministerialrat Friedländer neulich erklärt, sie könnten mich meinetwegen an die polnische Grenze schicken. Da ich nicht in der Heimat bleiben kann, so ist es mir gleichgültig, wo ich lebe." Er wurde als Kreisrichter nach Heiligenstadt versetzt. In dieser „ungestörten Behaglichkeit provinzialen Stillebens", „die schöne Gegend unmittelbar vor den Türen und überall in der Nähe die romantischen Schluchteneinsamkeiten nach Eichendorff", fühlte er sich wohler. Aber die Sehnsucht nach der Heimat erlosch nicht. Er hatte gewußt, „daß mir schwerlich die köstlichste Gegend jemals meine Meeresküste werde ersetzen können". Am Vorabend des ersten Geburtstages, den seine Frau in Heiligenstadt verlebte, schritt er lange im Garten auf und nieder durch den schönsten Frühlingsabend, und all sein Glück war Wehmut, Sehnsucht und Erinnerung: „Gedenkst du noch?" Ein Bild der Heimat ist das Teuerste, das er der Gefährtin bringen kann:

Wie still die Luft! Des Regenpfeifers Schrei
Scholl klar herüber von dem Meeresstrande;
Und über unsrer Bäume Wipfel sahn
Wir schweigend in die dämmerigen Lande.
Nun wird es wieder Frühling um uns her,
Nur eine Heimat haben wir nicht mehr.

Endlich wird Schleswig-Holstein frei, er wird von seiner Vaterstadt als Landvogt nach Husum berufen. 1867 bei der Einverleibung der Herzogtümer in Preußen wird er auf seinen ausdrücklichen Wunsch Amtsrichter der Stadt. Aber er findet sich schwer in die preußischen Verhältnisse, auch sie empfindet er als Knechtung und Gewaltsamkeit: „Ich bin durch die öffent-

lichen Verhältnisse ein ziemlich freudloser Mensch geworden. Wie zur Dänenzeit kann ich nur, stumm die Fäuste geballt, den Schrei des Herzens in meiner Brust ersticken. Ich komme über die Vergewaltigung meines Heimatlandes nicht hinweg.... Es nagt an meinem Leben, daß ich Beamter dieser Regierung bin, denn Staatsbeamte sind leider auch die Richter nicht in diesem Gewaltstaate." Storms Liebe zu seinem Heimatlande war nicht die objektiv umfassende der großen Epiker, die Fontanes und Gottfried Kellers, nicht die politisch um- und weitsichtige, die in Tat und Geschichte bestimmte. Ungeduldig fährt Fontane auf gegen Storms „das richtige Maß überschreitende, lokalpatriotische Husumerei, die sich durch seine ganze Produktion hindurchzieht. Er hatte für die Dänen dieselbe Geringschätzung wie für die Preußen." Aber schon 1853 hatte Storm sich Fontane gegenüber selber gezeichnet: „Wollen Sie vor allen Dingen einige Nachsicht mit mir haben, wo es sich um Dinge der Politik handelt — über welche ich nur dem Gefühle nach mitsprechen kann — und das Pflanzenartige in meiner Natur nicht verkennen, für das ich im übrigen eben keine besondere Berechtigung in Anspruch nehmen darf." Storm war um vieles tiefer der Natur als der Politik und Geschichte seiner Heimat verbunden. Als sein Vater ihm 1854 nach Potsdam schreibt: „Halte Dich möglichst vom Heimweh fern, wirklich ist wenig Grund und Ursache dazu. Ich habe mehr Sehnsucht in entgegengesetzter Richtung. . . . Der Kram hier richtet mich zugrunde", da antwortet er: „Du wunderst Dich, wie ich Heimweh haben könne, ich will es Dir sagen." Und nun schreibt er die Verse, die in liebend beseelten, klar gegenwärtigen Einzelbildern die Natur der Heimat zeichnen:

Ans Haff nun fliegt die Möve,
Und Dämmrung bricht herein;
Über die feuchten Watten
Spiegelt der Abendschein.

Graues Geflügel huschet
Neben den Lachen her;
Wie Träume liegen die Inseln
Im Nebel auf dem Meer.

Ich höre des gärenden Schlammes
Geheimnisvollen Ton,
Einsames Vogelrufen —
So war es immer schon.

Etwas von der hellhörigen, scharfsichtigen Naturverbundenheit Annettes von Droste kehrt in diesen Versen wieder, nur weicher, bei aller Anschaulichkeit doch stimmungsgelöster. Es

ist die Liebe des Norddeutschen zu seinem Meere, seiner Heide, zur kargen, strengen, innerlichen Schönheit seiner Natur. Wieder und wieder singt Storm seine Liebe zur „Grauen Stadt am grauen Meer“, zu ihrer Küsten- und Heideeinsamkeit. Sein „Abseits“ gibt ein Heidebild, das den Heidebildern der Droste in seiner charakteristischen Einzelzeichnung wohl verwandt ist; aber auch das ist gelöster, idyllischer, lyrischer. Die Droste ist anschauungshärter, wirklichkeitsfester als Storm. Dieser Epiker ist im Grunde voll zarten lyrischen Lebensgefühls. Bei aller Freundschaft zu Keller und Fontane empfindet er Kellers derben Humor zuweilen als „Roheit“ und Fontanes gütigen Skeptizismus als „frivol“. Er lebt nicht in der unmittelbaren harten Gegenständlichkeit und Mannigfaltigkeit des Wirklichen, Natur und Menschen läutern und lösen sich ihm in der Innerlichkeit seines Gemüts. „Diese Novellen“ — schreibt Storm von „Immensee“, „Auf der Universität“, „Späte Rosen“ usw. — „sind überall ganz realistisch ausgeprägt und dabei in der ganzen Durchführung durch den Drang nach der Darstellung des Schönen und Idealen getragen.“ Aber weder Realität noch Idee sind klar, scharf und gegenständlich, die Schönheit ist nicht das Ergebnis ihres unmittelbaren Kampfes. Alles Leben ist der Härte der Gegensätze entrückt, ist in sonnenstille oder dämmerungsmüde Stunden und Stimmungen, in Sehnsucht und Erinnerung gelöst. Auf das Gemüt sind seine Novellen wie seine Gedichte gegründet. Das ist seine Begrenzung. Aber innerhalb dieser Grenzen ist er vollkommen. Er selber findet seine Lyrik der Mörikes verwandt, in der „Freude am Stilleben und Humor“ und in der „Simplizität des Ausdrucks“. Uhland, Mörike, Heine und Eichendorff gehörten zu denen, „die bestimmend auf meine eigene Kunst einwirkten“. Die Schlichtheit, Innigkeit und Sangbarkeit des Volksliedes, die diesen Dichtern eignet, findet sich vollendet wieder in „Elisabeth“ (Meine Mutter hat's gewollt) und „Im Volkston“ (Als ich dich kaum gesehn). Und dem Volke sprachlich noch unmittelbarer verbunden — auf der Gelehrtenschule in Husum sprachen die Schüler unter sich plattdeutsch — schreibt Storm noch vor dem Erscheinen von Groths „Quickborn“ (1852), sein Gedicht „Gode Nacht“, um den Freunden zu beweisen, daß man auch in plattdeutscher Sprache die innigsten Empfindungen ausdrücken könne. Innigkeit ist das edle Merkmal aller Storm-

schen Gedichte. Die Empfindungen sind weder zwiespältig, noch ruhlos, noch leidenschaftsdunkel, sie sind schlicht, still und tief. Und so wird ihr lyrischer Ausdruck von vollendeter Einfachheit, Klarheit und Wärme. Als er 1852 von Berlin aus seiner schönen, frischen, anmutigen Frau den beschlossenen Eintritt in den preußischen Dienst meldet, schreibt er ihr die wenigen, schlichten Zeilen, in die sich doch eine Lebensliebe zusammenfaßt:

So komme, was da kommen mag!
So lang du lebest, ist es Tag.

Und geht es in die Welt hinaus,
Wo du mir bist, bin ich zu Haus.

Ich seh dein liebes Angesicht,
Ich sehe die Schatten der Zukunft nicht.

Und als sie bald nach der Heimkehr 1865 ihm durch den Tod entrissen wird, klagt er in Liedern, darin selbst dem tiefsten Schmerz kein lautes Wort, keine harte Gebärde wird. 1880 nimmt Storm Abschied von seinem Amt. „Wie glücklich wäre ich, könnte ich so recht in und mit der Natur leben!" hatte er einst seinem Vater geschrieben. Jetzt zieht er in das stille, waldumrauschte Hademarschen, ganz der Natur und der Dichtung zu leben. An einem schönen Sommertage steigt er in den noch unvollendeten Neubau seines Hauses: „Ich blieb lange in meiner Zukunftsstube und webte mir Zukunftsträume, indem ich in das sonnige, weithin unter mir ausgebreitete Land hinausschaute. Wie köstlich ist es zu leben, bloß zu leben! Wie schmerzlich, daß die Kräfte rückwärts gehen und ans baldige Ende mahnen!" Auf seinem stillen, schönen Greisenantlitz lag jene Weihe, die Fontane in den schlichten Worten ausspricht: „Man empfing von ihm einen reinen, schönen Poeteneindruck."

LILIENCRON

Während so die eine Linie der deutschen Lyrik aus ihrem Zusammenhang mit der epischen Dichtung und Lebensanschauung neue Kräfte zog, endete die andere, die der reinen Lyriker, in ein unpersönliches Epigonentum. Ihre vornehmsten Vertreter sammelten sich um den Hof des bayrischen Königs, Maximilian II. Emanuel Geibel (1815—1884) wurde Kapitular des neugegründeten Maximiliansordens, und er ist neben Hermann Lingg und Paul Heyse nicht nur der reichste dieser Lyriker, sondern vor allem derjenige, der ernst und dau-

ernd um seine Entwicklung rang und dessen Gedichtfolgen von der ersten Sammlung 1840 über die Juniuslieder 1848 zu den Neuen Gedichten 1857 und den Gedichten und Gedenkblättern 1864 einen entschiedenen Aufstieg zeigen. Mit Heinrich Leuthold (1827—1879) gab er 1862 „Fünf Bücher französischer Lyrik" heraus. Beide suchten in der formalen Vollendung ihrer Gedichte bewundernd der Lyrik Platens nachzueifern. Aber beide — selbst Leuthold im dunklen Zerfall seines Lebens — begriffen nicht den tragischen Zwiespalt, den Ernst und die Härte der Probleme, aus denen Platens niemals glatte, immer strenge, schmerzgeschmiedete Formen hervorgingen. Leuthold schafft Stimmungsbilder von weicher Feinheit der Farben und Klänge, Geibel setzt seine Lebensanschauung in großgemeinte Bilder und Gestalten um. Aber alle bleiben ohne die innere Form, in der die Persönlichkeit kampf- und leidvoll sich zum menschheitlichen Typus verdichtet, von der die äußere Form nur Laut und Zeichen ist. Neben der klangvollen Glätte der Epigonendichtung, die schließlich in Julius Wolff und Rudolf Baumbach zu einer altertümelnden „Butzenscheibenlyrik" entartete, wirkten die Gedichte Martin Greifs (Friedrich Hermann Frey 1839—1911) in der Schlichtheit und Ungeschicklichkeit ihres Ausdrucks echt und sympathisch. Aber es ist doch ein recht dürftiges Gebiet, das Greifs Lyrik offen ist. Ein paar zarte Naturstimmungen sind ihm gelungen, sind charakteristisch erschaut und erfühlt, der Gesamtkreis seiner Lebens- und Weltanschauung ist erdrückend eng, unselbständig und formlos.

Erst in Detlev Freiherrn von Liliencron (1844—1909) übernimmt die Lyrik die epische Naturkraft und Gegenständlichkeit der Droste, Gottfried Kellers, Fontanes und Storms, um sie restlos lyrisch zu durchdringen und einzuschmelzen. Annette von Droste hatte diese Aufgabe versucht, in der Liebe zu Levin Schücking hatte sie die subjektive Gewalt des Lyrikers geahnt, in wenigen Gedichten hatte sie die erdige Gegenständlichkeit ihrer Naturanschauung zu durchdringen gewußt, aber sie war zurückgeworfen in diesem Kampf, die epische, christlich-konservative Gebundenheit ihres Blutes war die stärkere Macht gewesen. Es war das Verhängnis gerade dieser naturhaften Individuen, daß ihre traditionelle Gebundenheit der Natur und dem Christentum gleich stark verwachsen war: Wenn die Na-

tur die sinnliche Kraft und Schärfe in ihnen zum Selbstbewußtsein drängte, konnte es nicht ohne schweren Kampf geschehen. Und doch war eben die Schwere ideeller Kämpfe ihrer naturhaften Gebundenheit fremd und aussichtslos. Auch Liliencron mußte diesen Kampf auf sich nehmen, er hat mit der christlichen Gebundenheit seines Blutes hart und hilflos gerungen, er hat „unendlich viel mit Religionsskrupeln zu tun", sie haben ihn „fast zum Wahnsinn gebracht". Erst nachdem er aus den geistigen und gesellschaftlichen Zusammenhängen seiner Überlieferung in Schmerz und Schicksal herausgerissen, nachdem er in Pellworm und Kellinghusen einsam der unmittelbaren, unbezwungenen Natur gesellt war, begann die Naturgewalt seines Wesens sich stark und frei zu fühlen und zu äußern. Und dies triebhafte Selbstgefühl wurde zum trunknen sinnlichen Selbstbewußtsein, da er in seinem Anschluß an die „Jüngstdeutschen" das Naturhafte seines Wesens, den „Naturalismus" als Kunst- und Weltanschauung gefeiert und gefordert und in Nietzsche (der „Götzendämmerung") den großen Zerbrecher der christlichen Tafeln, den Apostel der großen Instinkte, des heroischen Lebenswillens fand.

Die Jugend Liliencrons hatte in Kiel Anteil an Feld und Meer. Mit wenig Fleiß und Freude erledigte der junge Freiherr die Gelehrtenschule, um schon früh seine Mußestunden der einsamen Jagd in Heide, Wald und Busch zu widmen. „Ich wollte von Kindheit an Soldat werden." Sieben preußische Provinzen, siebzehn Garnisonen sahen ihn als Offizier. 1864 bis 1865 war er am Schlusse der letzten Erhebung in Posen, 1866 und 1870/71 nahm er an den Feldzügen in Österreich und Frankreich teil und wurde in beiden verwundet. Bald darauf sah er sich gezwungen, wegen Wucherschulden seinen Abschied zu nehmen. Umsonst versuchte er in Amerika in fremde Kriegsdienste zu treten. Als Sprachlehrer, Klavierspieler, Stallmeister und Stubenmaler erwarb er die Mittel zur Rückfahrt. Daheim sah er Helene v. B. wieder, die er als fünfzehnjähriges Freifräulein vor sechs Jahren flammend, entsagend, unglücklich bis zum Selbstmord geliebt hatte: beide waren arm, die Heirat unmöglich gewesen. Und ob die Armut des verabschiedeten Offiziers noch drückender geworden, jetzt stürmt er über alle Bedenken fort: „Du wirst es meiner Natur nicht zutrauen, aber ich habe nur sie geliebt. Mein ganzes Leben hat nur

ihr gegolten." Irgendeine Anstellung muß sich doch finden; Agenturen, Versicherungen, Eisenbahngesellschaften geht er an, er denkt daran, Gesanglehrer zu werden. Alle Demütigungen der Armut hemmen und quälen ihn: „Die Armut ist für ‚unsere Stände' Schande und ekle Beschimpfung ... Stunden des Wahnsinns und der Verzweiflung habe ich durchgemacht ... Ich bin faktisch nahe dem Selbstmord gewesen." Gleich nach der Hochzeit beginnen die Exekutionsbefehle und Pfändungen, die ihn fast bis zum Lebensende verfolgen. Endlich ermöglichen ihm seine Verwandten die Vorbereitung für den Verwaltungsdienst, und 1882 wird er Königlicher Hardesvogt und Brandhauptmann von Pellworm und den Halligen. Im nächsten Jahre erscheint sein erstes Gedichtbuch „Adjutantenritte und andere Gedichte". In ihm hat der Mensch und Künstler sich selbst gefunden.

Schon im ersten der vorliegenden Briefe finden wir den jungen Leutnant in Grübeleien über Sinn und Zweck des Lebens verstrickt. Der Wille Gottes, das Wohl der Menschheit, Egoismus und Altruismus — ein ideell unklarer, ohnmächtiger Geist, der sich doch fremd und gebunden fühlt in den überlieferten Anschauungen — stellt die Fragen nach den letzten Gegensätzen: „Aber je mehr ich darüber nachdenke, je düsterer und verwirrter werden meine Gedanken." Ergreifend ist die Sehnsucht, mit der er immer wieder um Klarheit, Festigkeit, Selbstbestimmung ringt. „Bei alledem durchströmt mich ein unnennbares Weh, es ist das, daß ich so durchaus kein Charakter bin, sondern wie ein Rohr im Winde, und das macht mich unglücklich; ich kämpfe und kämpfe, aber bis jetzt immer noch vergebens." Und er tröstet sich, daß unser ganzes Schicksal schließlich doch von uns selbst abhängt, „wenn wir es nur recht anfangen, das heißt mit und durch Gott und mit Gebet". Rührend gelobt der Wille des Fünfundzwanzigjährigen: „Eins möchte ich vor allen Dingen sein oder werden: ein edler Mann!" Und rührend hilflos kehren die Fragen wieder: „Was ist unser Zweck?" „Was ist moralisch, das heißt, was ist eigentlich wirkliche Moralität?" Mitten im französischen Feldzug regt sich der Zweifel: „Rechts neben mir über dem Kamin hängt der Gekreuzigte. Er ist für uns gestorben; oder ist, war er der edelste, beste Mensch, der je gelebt?" Und wie die dunklen Bilder seiner Vergangenheit an ihm vorüberziehen, Schuld und

Reue, die das Leben auch ihm nicht erlassen hat, da erfährt er: „In solchen Stunden wie jetzt ist der fühlende Mensch verloren, wenn er keine Religion hat.“ Schüchtern, klagend, rührend fragt aus der Verzweiflung seiner Liebe, der Entsagungsnot seines Geistes die Natur nach ihrem Recht und Anteil: „Das Leben ist doch ein ewiger Kampf, nie kann man es in völliger Ruhe genießen — und genießen soll man doch —, es ist das auch entschieden Gottes Ansicht; — ich kann es mir nicht denken, daß wir nur hier sind auf Erden, um zu entbehren, um ewig zu entsagen, um ewig zu kämpfen.“ Beschwörend und erwartend schließt ein schmerz- und liebezerrissener Brief: „Gott muß doch helfen.“ Gott half nicht. Und doch, zu wem sollte er fliehen, zu wem sich retten aus der Abgründigkeit seiner Qualen, aus der Hilflosigkeit seines Lebens, als zu ihm? „Wie alles bei mir auf einmal kam, das heißt, all das Unglück, so hatte ich auch unendlich viel mit Religionsskrupeln zu tun. Namentlich die ewige Frage: Ist Jesus Christus Gottes Sohn? oder war er nur der reinste, erhabenste Mensch? Mich hat diese Frage fast zum Wahnsinn gebracht. Aber jetzt bin ich beruhigt; ich glaube an Jesus Christus, als den eingeborenen Sohn Gottes, von der heiligen Mutter Gottes geboren, als an den Gott-Mensch! — Ach! was ist doch unser Leben nur eine Kette von Widerwärtigkeiten und Unannehmlichkeiten, ewig und immer nur. Auf spekulativem Wege darf man das Geheimnis Gottes und Christi nicht ergründen wollen, da laufen wir doch nur gleich fest. Einfach glauben, das ist der einzige Weg.“ Vergebens hatte sein Geist aus allem Weh und Dunkel einen eigenen Weg gesucht, er hatte sich müde gerungen in Ohnmacht und Angst und war nun zurückgeflüchtet in den Glauben der Väter. Nein, es gab keine Hilfe, keinen Ausweg, Natur und Geist waren abhängig, machtlos, nur ein Gott konnte die Schuld des Daseins lösen. Und über alle Zweifel und Unruhen der Zwischenzeit knüpft hier fünf Jahre später im neuen Kampf um seine Liebe, seine Ehe die Sehnsucht an: „Ich sehne mich aufrichtig nach einer Kirche, nach einer Religionsgemeinschaft, wo ich mich als ‚Mitglied‘ fühlen kann.“ Er ertrug sie nicht mehr allein, die unverständliche Zwiespältigkeit und Grausamkeit des Seins. Er wollte das fühlbare Schulter-an-Schulter einer geistigen Gesamtheit, er wollte nur „Mitglied“ sein. „Das kann ich in der kalten, protestantischen

Kirche nicht." Ihre ideelle Verbundenheit genügte ihm nicht, er wollte die sinnlich deutliche, symbolreiche. Unter dem Einfluß seiner Schwiegermutter, einer österreichischen Gräfin, plante er, mit seiner Frau zum Katholizismus überzutreten. „Euer ganzer Kultus wirkt berauschend, beseligend, beruhigend auf mich. Ich fühle mich wohl in Eurer Kirche. Mich mehr zu einem persönlichen Mittler und Gott hingezogen."

Ein Jahr lang geht dies Vorhaben durch seine Briefe. Dann zieht ihn die Vorbereitung zum Verwaltungsdienst, die klare Tätigkeit, die Einordnung in Amt und Staat unmerklich in die festen, dinglichen Beziehungen und Aufgaben des täglichen Lebens. Unmerklich hilft ihm sein wachsendes dichterisches Wollen und Bewußtsein zur Selbstbefreiung, -beruhigung und -berichtigung, zu seiner naturhaften, sinnenstarken und sinnenfreudigen Eigenart.

Schon 1869 berichten Liliencrons Briefe von schriftstellerischen Versuchen. Sieben Novellen „im Genre von Storm-Turgeniew" sind das erste fertige Ergebnis, das er 1872 veröffentlichen will. Und eine davon ist schon sein persönliches Eigentum, seinen Schlachten und Wunden entwachsen: eine Kriegsnovelle. Auch einzelne Verse finden sich schon in den Briefen seit 1869, aber erst nach der Rückkehr von Amerika 1877 berichtet er von Gedichten und hoffte, „daß ein Zug Platen-Lenau nicht darin zu verkennen ist". „Vier Soldatenlieder" sind es, die er namhaft macht. Und zwei Jahre später finden wir als „Gedichtbeilagen" eines Briefes zwei solcher Soldatenlieder genannt, die in den „Adjutantenritten" wiederkehren: „Nachklänge" und „Siegesfest":

> Bisweilen ist es mir, als ob ich höre
> Die Trommeln wirbeln und den Ruf der Hörner.
> Und siegestrunken bricht aus tausend Kehlen,
> Es klingt zu mir aus ungemessnen Fernen,
> Ein brausend Hurra jauchzend zu den Sternen.

1869 erzählt sein Brief: „Heute kommen unsere Rekruten und wir sollen sie ausbilden. — Ich habe mich bei der Gelegenheit einmal selbst scharf ins Verhör genommen und mich gefragt, ob ich mit Lust und Liebe Soldat bin oder nicht? Das ist schwer zu beantworten. Wenn ich eine kurze Antwort geben will: ‚Ja.' Ich fühle es, daß ich wohl zu nichts anderem fähiger gewesen wäre. Aber unser Soldatenspiel im Frieden unter den

infamen Verhältnissen, das ist allerdings nicht wünschenswert. Aber trotzdem halte ich aus. Denke Dir doch, was sollte ich wohl anderes anfangen: Gutsbesitzer werden, das allerdings wäre noch ein angemessener Tausch, — aber im Kriege ginge ich unter allen Verhältnissen mit, und wenn ich eine Frau und sechs Dutzend Kinder hätte." Die beiden Feldzüge in Österreich und Frankreich waren dem Leben Liliencrons die große Erfüllung. Damals war sein Leben vollendet. Damals war er „Mitglied" einer idealen Gemeinschaft; handelnd, blutend, siegend ging er auf in der Idee, die seiner Natur wie seinem Geiste, seiner Person wie seiner Überlieferung gleich gemäß war: der adligen Treue für König und Vaterland. In den brechenden Augen der Sterbenden, in den funkelnden der Stürmenden fand er den gleichen heiligen Opferwillen, die Todesallmacht Einer Idee. In Hunderttausenden fand der Geist sich wieder. Und jäh und gewaltig verbanden sich ihm die Sinne. Tat und Gedanke waren eins. Trunken lebt Liliencron die höchste Spannung und Erfüllung seiner Seele und Sinne, die helle Todesbereitschaft, die wilde Schönheit der Schlachten. Noch im rasenden Ansturm trinkt sein Auge die farbige Brandung der Uniformen, den Helm- und Klingenblitz der Waffen:

Doch Dragoner glänzen hell
Dort an jenem Hügel.
An die Pferde! Fertig! Schnell!
Klebt der Sporn am Bügel.

Zügel fest, Fanfarenruf,
Donnernd schwappt der Rasen;
Bald sind wir mit flüchtigem Huf
An den Feind geblasen.

Anprall, Fluch und Stoß und Hieb,
Kann den Arm nicht sparen.
Wo mir Helm und Handschuh blieb,
Hab ich nicht erfahren.

Sattelleere, Sturz und Staub,
Klingenkreuz und Scharten.
Trunken schwenkt die Faust den Raub
Flatternder Standarten.

Täuschend gleicht des Feindes Flucht
Tollgehetzten Hammeln.
Freudig ruft in Wald und Schlucht
Mein Signal zum Sammeln.

Schweiß und Blut an Stirn und Schwert,
Laß es tropfen, tropfen.
Dankbar muß ich meinem Pferd
Hals und Mähne klopfen.

Vom Rausch dieser Erfüllung zehrt sein Leben und sein Dichten. „Ich bin heute in Uniform. Das stärkt mich immer so fürs Leben", schreibt er 1896, und ein Jahr später: „Zuweilen, wenn die fürchterlichen Geldgeschichten mir gar zu toll sind, ziehe ich meine Uniform an und halte die Faust um den Degengriff: Das hat mir oft wieder Mut gegeben zum Weiterleben." Ob auch alle anderen Ideen wanken, ob er mit dem „Naturalismus" nur noch seinen Sinnen und seiner Erde

traut: „Meinen Kaiser und mein deutsches Vaterland, Preußen, mein Schleswig-Holstein hab ich immer aus meinem tiefsten Herzen geliebt. Ein Schuft, der nicht für seinen Kaiser und für das Vaterland mit hoher Freude in den Tod geht." Und seine seligste Sehnsucht bleibt es, einmal noch diese Ganzheit seines Wesens zu kosten, einmal wieder erfüllt zu sein: „Ich glaube" — schreibt er 1889 — „durch die jetzigen Pariser Geschichten, daß wir im Sommer Krieg haben. Dann vorwärts für und mit dem jungen, herrlichen Kaiser, dem ich begeistert zujuble, und für das Reich, das schon sowieso von inneren und äußeren Feinden bedroht ist. Dann wollen wir die Feder fortwerfen und den Säbel in die Hand nehmen und druff!" Nie ist der Krieg in gleich wilder Daseinsfülle erlebt, in gleich trunkenem Umfassen der farbigen, funkelnden, klirrenden Massen, der raubtiergleich ineinander verbissenen Heere. Dünn und blaß und gedanklich ist daneben die Lyrik der Freiheitskriege. Es ist die Natur, der die Idee erlaubt, sich auszurasen, die äußerste Entfesselung der Instinkte im Dienste der Idee.

Eine Fülle von Kriegsliedern und -erinnerungen, von Soldatenliedern und Balladen geben in allen Jahren diesem Lebensgefühl Gestalt. Auch die Balladen Liliencrons sind zumeist auf Krieg, Mord und Getümmel, auf die wilde Herrlichkeit der Instinkte gestellt. Meyers Balladen „taugen alle nichts. Kein Feuer, kein Blut, keine geschwollenen Adern, kein Gerassel in ihnen". Fontane gefällt ihm, aber mehr noch Strachwitz: „Dessen: Das Herz von Douglas: Ruck, Zug, Bumsfallera! die lieb ich unbeschreiblich." Er singt die Kämpfe und Leidenschaften der dänischen Könige, der schleswig-holsteinischen Herzöge, der nordischen Fürsten und Bischöfe, der Adligen und Bauern, immer in Sturm und Prall und klirrender Gewalt. Die Rhythmen und Strophen jagen, die Bilder zucken wie Degen und schmettern wie Streitäxte. Nur, daß der Mangel an ideeller Durchdringung öfter die klare Einheit des Gedichtes in Frage stellt, daß die Vorgänge chronikartig nebeneinander bleiben, daß die Darstellung von außen durch die Eisenpanzer der Helden nicht ins Innere dringt. Auch die Dramen, die seit 1885 den Gedichten folgen, leiden an den Vorzügen und Schwächen der Balladen, sie sind im Grunde nichts als dialogisierte Ballade. Ihr Konflikt spielt nicht zwischen Instinkt und Idee, er bleibt innerhalb der Instinkte. Trieb- und naturhafte Gewalten

sind es, die aufeinander stoßen. Immer bleibt als Ziel die Erinnerung: der dröhnende, krachende, klirrende Aufprall der Heeresmassen. „Da können“ — schreibt er über ‚Die Merowinger‘ — „mal ganze Völkerschaften aufeinanderplatzen.“ Und als er 1906 die bevorstehende Aufführung von „Knut dem Herrn“ melden kann, ruft er: „Kinder: ich zeig euch mal, was Wumdiwum ist, Leidenschaft, Kraft, Eifersucht, Neid, Blut: Menschen. Fast ohnmächtig müßt ihr nachher aus dem Theater wanken und schreien: Ein Böffffstöckckck, ein Böffffstöckckck bei Kempinsky!“ Immer ist es das Dynamische der Instinkte, das ihn aufwühlt, das er groß und nackt herausstellen will. In den „Adjutantenritten“ ist eine Eifersuchtsballade, in der alle Handlung in einen wilden Monolog zusammengedrängt ist, um wie ein Blutstrahl aus ihm hervorzuspritzen:

Was war das, drückt er ihr leise die Hand,
Als gestern Abend er neben ihr stand,
Der Hund, der Hund!

Heut sah sie den ganzen Tag hinaus:
Wann wird er kommen?
Und als er um die Ecke bog,
Das Rot ihr in die Schläfe flog,
Das soll dir nicht frommen,
Du Hund, du Hund!

Heut Abend ich lauschte, in heimlicher Stund
Er küßte sie zärtlich auf Augen und Mund,
Der Hund, der Hund!

Nun lauer' und schleich' ich im Säulengang
Auf Katzenpfoten.
Meinen Dolch betast' ich wohl hundertmal,
In die Brust ihn dir brech' ich für all die Qual
Als Liebesboten,
Du Hund, du Hund!

Eine spätere Ballade kündet Freiheitskampf und -schrei der Friesen auf Sylt: „Lewwer duad üs Slaav!“, und in ihm die wild-gewaltige Szene, in der Pidder Lüng den zinsheischenden Amtmann, der verächtlich in sein Mittagessen gespuckt, mit dumpfem Raubtierlaut und Raubtiersprung umprankt und im glühenden Kohl erstickt:

Einen einzigen Sprung hat Pidder getan,
Er schleppt an den Napf den Amtmann heran,
Und taucht ihm den Kopf ein und läßt ihn nicht frei,
Bis der Ritter erstickt ist im glühheißen Brei.

Die Fäuste dann lassend vom furchtbaren Gittern,
Brüllt er, die Türen und Wände zittern,
Das stolzeste Wort:
Lewwer duad üs Slaav!

Man glaubt diesem Dichter, wenn er von der Inspiration eines Dramas sagt: „Mit kolossaler, ich möchte sagen, Wut ist es über mich gekommen", und wenn er von seinem Schaffen berichtet: „Ich bin in herrlichster, jauchzender Stimmung, wenn ich dichte. Ich renne im Zimmer umher, pfeife, singe, rauche unaufhörlich."

„Und welche Tage des Lebens halten sie zu leben wert?" „Den Jagdtag und den Gefechtstag." Die Jagd ist Bild und Ersatz des Krieges. Im Spähen und Verfolgen, Anschleichen und Überlisten gibt sie die Erregung und Erfüllung des Kampfes, die Anspannung und Auslösung der Sinne. Und die farbige Gewalt der Massen ersetzt die einsame Schönheit und Größe der Natur, des Meers und der Heide. „O wie liebe ich doch mein engeres kleines Heimatland: Du glaubst nicht, welche Reize hier im Ländchen verborgen sind: ich gebe diese Landschaften und Blicke und Aussichten für keine der Welt hin." (1869.) „Alpen, Berge usw. sind mir im höchsten Grade widerwärtig. Für ein kleines magerstes erbärmlichstes Fleckchen Haide in Holstein geb ich alle Alpen usw. der Erde. Nein: Haide und Nordsee (Mordsee): die lieb ich nur." (1906.)

Natur, wie ich dich liebe,
Immer liebe, immer gleich liebe,
Wie sich auch dein Antlitz mir zeigt!

Liliencron ist Natur, immer reiner, selbsteigner wird er Natur, je mehr er sich in Pellworm und Kellinghusen mit den Fischern und Bauern, dem Meere und der Haide zusammenfindet. Alle ideelle Unruhe sinkt von ihm ab, alle Idee sinkt von ihm, auch die ererbte und überlieferte. Als Natur erlebt er die Natur. Er hat das Auge des Habichts, das Ohr des Hirsches, die Nase des Hühnerhundes, die Feinfühligkeit der Schnecke. Seine Sinne sind immer wach und hungrig, und sie halten ihre Beute, sie geben sie dem Gehirn nicht weiter, um sie ideell zu deuten und einzuschmelzen. Die Dinge selber, ihre sinnliche Kraft und Fülle beschäftigt ihn viel zu sehr, als daß er sich noch bekümmerte um das, was hinter den Dingen ist. Die Dinge b e d e u t e n nicht, sie s i n d. In dieser Sinnlichkeit

und Gegenständlichkeit seines Naturerlebens ist er Annette von Droste zutiefst verwandt. Und er jubelt ihr zu: „O du mächtiges, lebensstarkes Frauenzimmer; ständest du vor mir, fiel ich aufs Knie und küßte, überströmend, dir die Hände und dankte dir für dein großes, gütiges, liebeschweres, edles, geheimnisvolles Herz.“ Aber er ist männlicher, elementarer als sie, er läßt immer freier alle ererbten ideellen Formen hinter sich, um ganz Natur zu werden. Er wächst aus dem Gegenüber immer stärker zum In- und Miteinander der Natur. Am ehesten der Droste verwandt ist Liliencron in seinen „Haidebildern“:

In Herbstestagen bricht mit starkem Flügel
Der Reiher durch den Nebelduft.
Wie still es ist, kaum hör ich um den Hügel
Noch einen Laut in weiter Luft.

Auf eines Birkenstämmchens schwanker Krone
Ruht sich ein Wanderfalke aus.
Doch schläft er nicht, von seinem leichten Throne
Äugt er durchdringend scharf hinaus.

Der alte Bauer mit verhaltnem Schritte
Schleicht neben seinem Wagen Torf.
Und holpernd, stolpernd schleppt mit lahmem Tritte
Der alte Schimmel ihn ins Dorf.

An die stille, ruhende Heide aber donnert fern und dumpf das ruhlose Meer. Unablässig murrt und bäumt sich seine gefesselte Kraft. Und über seine brandenden Wellen kommen die Wikinger in der Robbenjacke, sizilische Prinzessinnen, griechische Königssöhne, Purpur, Schmuck und Gold als Beute führend, kommen die schwalbenschnellen Piraten und die schwerhin wuchtenden Schiffe der Hansa. Und die Sturmmöwen schrillen, und die Wetter grauen, und am Strande schaukeln Trümmer und Leichen, fremdversunkenes Schicksal. Oder das Meer liegt feierstill und weit, von Mond und Sternen überfunkelt, und aus zarten, schaumgekrönten Wellen steigt hell und hoheitsvoll Venus, die Schaumgeborene, und wringt die Feuchtigkeit aus ihrem Haar und schreitet näher und ist plötzlich nicht mehr die strenge, hoheitsvolle Göttin, sondern die kleine, blonde, hübsche Lene Dethlefs: zu Krieg und Jagd tritt die dritte Lebensmacht: die Liebe. Die Liebe als Trieb, als Sinnlichkeit, als stärkste und geheimnisvollste Naturgewalt: „Die Fortpflanzung ist das Urgeheimnis, der Trieb dahin ist jedem Menschen mitgegeben.“ Was will die Natur anders als

Zeugen und Werden, und wer sollte ihrem höchsten Gesetz mehr zu Willen sein als der, in dem die Natur Mensch geworden! Langsam und nicht ohne Gewissensbisse gleitet Liliencron aus der ideellen Gebundenheit seiner Ehe in die Freiheit und Fülle seiner sinnlichen Abenteuer:

Kam in ein Wirtshaus, ich weiß nicht wie,
Tanzt der Soldate, tanzt der Kommis.
War ein so schöner Frühlingstag,
Schlug mein Herz so besonderen Schlag.
Trug ein wunderbar Verlangen,
Mit einem Mädel heut anzufangen.
Und alle Wetter, da seh ich sie tanzen,
Dichtete gleich zehntausend Stanzen.
Kurz ist der Frühling.

Oder:

Frühsommer war's, am Nachmittag,
Der Weißdorn stand in Blüte,
Ich ging allein durch Feld und Hag
Mit sehnendem Gemüte.

Es trieb mich in den Tag hinein
Ein zärtliches Verlangen
Nach dunkler Laube Dämmerschein
Und weichen Mädchenwangen.

Ich fand ein Wirtshaus, alt, bestroht,
Umringt von Baumgardinen.
Die alte Frau am Eingang bot
Gebäck und Apfelsinen.
— — —

„Als ich dort [auf Pellworm] königlicher Landvogt wurde, war das erste, daß ich (als unnötig) die Gendarmen aufs Festland sandte. Dann erlaubte ich allen Wirten, so viel tanzen zu lassen, als sie wollten. Und bis zum jüngsten Tage ist mein Name auf Pellworm: ‚De Danzbaron'."

1883 erscheinen die „Adjutantenritte und anderen Gedichte", von der Epigonenlyrik „vernichtend" zurückgewiesen, von den aufringenden „naturalistischen" Dichtern bald jubelnd erkannt und gefeiert. Im Briefwechsel mit Hermann Friedrichs, dem Redakteur des Magazins für die Literatur des In- und Auslandes, nimmt Liliencron zuerst an der Revolution der Jungdeutschen leidenschaftlichen Anteil. Er bejubelt den Artikel Friedrichs gegen die Marlitt, „dies verdammte Frauenzimmer im Gartenlaubenlorbeerkranz", er begrüßt den „modernen Realismus, in den wir, Gott sei Dank, mehr und mehr hineingeraten". „Spüren Sie die ungeheure Gärung in der deutschen Schriftstellerwelt? Wir sind mitten in einer literarischen Revolution." Und immer heller und heißer: „Aber hören Sie, bester Herr

Chefredakteur, das ist ja eine ganz kolossale Revolution in der Dichterwelt zur Zeit. Eine neue Epoche. Ich fühl's in jeder Fiber. Und ich marschiere mit." 1885 erscheinen die „Modernen Dichtercharaktere", die programmatische Sammlung der jungen, realistischen Lyrik: „Es ist ein bedeutsamer, ja ein herrlicher Protest gegen das schändliche Dichterhandwerk der ‚Jetztzeit'! Und insofern stürme ich mit ihnen, kämpfe mit ihnen, schreie ihnen Hurra, Hepp, Hepp, Horrido zu." „Hoch wieder mit Wahrheit, mit Wiedergabe selbsterlebten Lebens, fort mit dem Geleier und Gewinsel. Kein Getute mehr auf derselben alten Flöte: Andere Flöten, andere Flöten."

Nicht ohne Zögern und Schuldgefühl, Dunkel und Reue war Liliencron aus dem Glauben seiner Väter, den Religionsskrupeln, der sinnenfeindlichen, metaphysischen Welt des Christentums in die Freiheit und Freudigkeit der Instinkte, der reinen Natur hinausgeschritten. Es war mehr Drang als Wille gewesen. Jetzt erfuhr er die Notwendigkeit dieses Weges, er begriff, daß die Natur an sich ewige Werte enthalte nicht minder denn die Idee, und daß ihre Werte nunmehr der Kunst und dem Leben die unumgänglicheren, die entwicklungsbedeutsameren seien. „Natur, Natur!" jubelt er auf, wie einst der junge Goethe gejubelt hatte. Er empfand voraus, was sein Wesen und Weg der deutschen Dichtung bedeuten würde, was er 1891 in die stolzen Worte faßt: „Ich habe meine Schuldigkeit getan: Natur den Dichtern gezeigt." Und etwas von dem, was Ranke von der britischen Königin Elisabeth sagt, wurde wach in ihm: „Das Größte, was dem Menschen begegnen kann, ist es wohl, in der eigenen Sache die allgemeine zu verteidigen: dann erweitert sich das persönliche Dasein zum welthistorischen Moment."

Rücksichtslos schuf er nunmehr seinem Wesen Raum, in trunkenem Jubel gab er sich den Naturgewalten des Lebens hin. Seine Ehe ließ er scheiden, bald auch eine zweite, die er eingegangen war. „Ein Dichter muß frei sein, unter allen Umständen." „Gewissen (Unsinn!) kenne ich nicht." „Ich bin der krasseste Naturalist! . . . Atheist, wenigstens Atheist, wie es die blöde Menge auffaßt." „Ich las: Victor Hehn, ‚Gedanken über Goethe'. Mein Gott, wie schändlich (— natürlich Herder und der Bardenmeier Klopstock voran! —) hat alles auf ihn geschimpft. Herder nannte ihn stets ‚Priap'. Es ist unerträglich

zu hören. Und hätte der Gewaltige nicht die herrliche Künstlerseele gehabt, die Menschen hätten ihn wahrscheinlich dazu vermocht, etwa 40—60 seiner schönsten, naturalistischen, fröhlichsten, göttlichsten Lieder zu verbrennen. O über mein Vaterland, das immer nur in seiner prüden Heuchelei alle Natur verbannt. Freilich hilft ihm das Christentum mit, denn dieses ist der Todfeind der Natur und aller wahren Kunst." Furcht und Flucht vor dem Christentum waren zum selbstbewußten Angriff geworden. Und heftig weist er auf den Befreier, der diesem Angriff den intellektuellen Rückhalt gibt: „Lesen Sie ja das Neueste von Friedrich Nietzsche: Götzendämmerung." — — „Löse mir das Rätsel der Welt. — Es ist kein Rätsel. Alles war, alles ist, alles wird ewig sein im immerwährenden Wechsel, im Aufgang und Niedergang, im Geborenwerden, im Wachsen, Abnehmen, Sterben." („Die Mergelgrube.") Ihre trunkene Gewalt findet diese Naturfülle, -freiheit und -freude in den Monaten, die ihn aus dem furchtbaren Druck und Dunkel seiner Geldsorgen zu den Dichterfreunden nach München führen. Alle Unmittelbarkeit künstlerischen Lebens tut sich ihm auf. „Und das Völkchen hier (o Gott, die süßen Weiber hier!), das harmlose! Diese Fröhlichkeit, dies gefällige Wesen, dies heidnisch-schöne Leben in München!" „Der hiesige Aufenthalt hat in tiefgehendster Weise auf mich gewirkt. Was an interessanten Menschen, Museen, Palästen, Hütten, was an Farben, Leben zu verschlucken war: ich hab's mit den durstigsten Lippen eingesogen. Jetzt oder nie ist für mich die Weitergestaltung meines Talentes gewesen." Ein unermeßliches Lebensgefühl durchbraust ihn: „Es lebe das Leben! das schöne, herrliche, glorreiche Leben!" „Ach, das Katherle! Sie war ein veritables Alpenmädel aus Tegernsee. Welche Tage und Nächte! ... Bestes, liebes Menschenkind, lieber Freund, die ‚Liebe' ist es doch einzig, die uns das Leben ertragen läßt — und dann vielleicht noch die Zeugung eines Gedichtes." „Die ‚Haidehanne ...', war das ein Mädl! Das roch alles noch nach Acker und Erde. Unbeschreiblich entzückend!"

Deine braunen Augen, deine Wolfszähne,
Deinen vollen Mund, deine schwarzen Strähne,
Dein derbes Fleisch, deinen kräftigen Nacken,
Deine Frühlingsbrust in der knappen Jacken,
Und — dein Seelchen, das mich vor allem entzückt,
Hab ich an meine Brust dich gedrückt:

Du erzählst mir Geschichten aus Feld und Flur,
Von Reiher und Rebhuhn, und was dir widerfuhr
In den letzten Tagen in Rohr und Moor,
Das alles plapperst du frisch mir vor.
Du bist die Natur, dein Geruch ist Erden;
Wie sollt ich da nicht glücklich werden!

Stark und stolz ruft er sich ins Bewußtsein, daß an ihm selber noch Erdgeruch und Scholle haften: „Viel liegt auch von meinem wilden Blut, meinem gesunden Blut daran: daß meine Großmutter väterlicherseits eine Leibeigene war ... Es steckt kerngesundes Bauernblut in mir, daher meine geradezu plebejische Gesundheit.“ In unmittelbaren Augenblicksbildern schildert er seine Liebesabenteuer und Ausflüge, ihr Leben und Lachen in Feld und Wald, ihre Naturtrunkenheit und -versunkenheit:

Und wir schreiten zu,
Mit kräftigem Schritt,
Blutlebendig, lebenbeglückt.
Leben hurra!

In Hamburg rauscht die Flut der Abenteuer weiter. Leben auf Leben brandet um seine Brust. Rücksichtsloser, wilder, brutaler wird die Gewalt, mit der er ein Leben an sich reißt, seiner genießt und es von sich stößt. Die Brutalität der Natur ist in ihm, die nur Drang und Müssen kennt, die in immer neuem Schaffen und Werden nicht nach dem Sinkenden, Welkenden um- und rückschauen kann. Er selber begreift sich kaum. Es überwächst ihn. Er ist nicht mehr Wahl und Wille und Person, er ist die rätselvolle, unerschöpfliche, unbarmherzige Macht: die Natur. Unbedacht der andern, unbedacht seiner selbst! Zu dämonischer Größe wächst diese wilde Lebensgewalt, als 1892 die Cholera in Hamburg ausbricht. „Ich gehe unbekümmert darin herum. Was soll man anders machen ... Da gehe ich so durch die Straßen bei Tag oder Nacht: Geschrei (der Sterbenden, Hinterbliebenen), die Polizei-(Sanitäts) beamten, alle besoffen, roh; der Kadaver oder noch Lebende werden aus den Häusern herausgerissen, Geheul, weißes Laken, einige Sanitätsbeamte sprengen mit großen Malerquasten, ob auf Tote oder Kranke, große Massen Chlorkalk.“ Da trifft er in einer riesigen, düsteren Mietskaserne die Geliebte, die er um seiner Geldsorgen willen hatte lassen müssen. „Mich übermannt die Sinnlichkeit.“ Und er bleibt bei ihr die Nacht im

Hause des Todes, während die Treppen ächzen von den Tritten der Krankenträger, während im Fackellicht Cholerakranke auf Cholerakranke aus dem Hause gerissen werden, sieben in dieser Nacht. „Und wir hörten das Geschrei, den Jammer, und Amor ward der schwarze Tod, die Pest."

Solchen Wirklichkeiten gegenüber mußte selbst die Dichtung zurückbleiben: das Gedicht „Die Pest", das die nächsten Tage formen, ist daneben blaß und phantastisch.

Endlich verebben die Sturmwellen seines Blutes. „Diese neue Wohnung soll eine Wende sein in meinem Leben", gelobt er sich im Mai 1892, und ein Jahr darauf schreibt er an Gustav Falke: „Meine starke Leidenschaft zum Weibe habe ich eben ausrasen lassen und ausrasen lassen müssen; und so war's gut. Und da habt Ihr mal ein paar tolle, kühne, frische Liebeslieder bekommen, Ihr Teutschen, und sollt mir deshalb dankbar sein." Mitten im Sturm der Instinkte hatte er versichern dürfen: „Nein, wirklich, Sie würden mich nicht richtig beurteilen, wenn Sie mich für schlecht hielten; ich habe eine zu unbändige Freude am Weibe, an der Sonne, am Leben. Aber keine Gefahr, keine Spur, daß ich etwa verloddere. Alles das mach ich spielend ab, und weiß stets, wie weit ich gehen darf." Immer stand als äußerster Hüter und Herrscher hinter der Natur die Form, hinter dem Bauern der Freiherr, hinter dem Leben der Dichter.

Im Jahre 1889 erschienen die „Gedichte", 1890 „Der Haidegänger", 1893 die „Neuen Gedichte".

Um eine solch elementare Natur- und Lebensfülle zu zwingen, bedurfte es einer ungewöhnlichen formalen Gewalt. Und da sie sich nicht in der Idee durchdringen und deuten konnte, bedurfte es der äußersten sinnlichen Bildkraft, um sich ganz im Bilde zu offenbaren. Schon in den „Adjutantenritten" zeigt sich diese ungemeine, sinnliche Bildgewalt. Mit gleicher Energie der äußeren wie der inneren (Phantasie-)Anschauung verdichten sich in Liliencron die Naturkräfte zu mythisch-mächtigen Naturwesen und -vorgängen. Er selber weist auf „das Böcklinsche, Klingersche in mir" mit Stolz und Freude hin. So ballen sich ihm Meer und Ebbe und Flut zur ungeheuren Gestalt:

Im Ozean, mitten, schläft bis zur Stunde
Ein Ungeheuer, tief auf dem Grunde.
Sein Haupt ruht dicht vor Englands Strand,
Die Schwanzflosse spielt nach Brasiliens Sand.

Es zieht sechs Stunden den Atem nach innen,
Und treibt ihn sechs Stunden wieder von hinnen.

Doch einmal in jedem Jahrhundert entlassen
Die Kiemen gewaltige Wassermassen.
Dann holt das Untier tief Atem ein,
Und peitscht die Wellen und schläft wieder ein.
Viel tausend Menschen im Nordland ertrinken,
Viel reiche Länder und Städte versinken.

Unvergleichlich anschaulich und lebensvoll verkörpert sich das erste Vordringen des Tages:

In der Fensterluke schmale Ritzen
Klemmt der Morgen seine Fingerspitzen;

oder kühner, in der trunkenen Verlorenheit der Liebesstunde unvermittelter, visionärer:

Und langsam sind wir weiter dann,
Weiß ich wohin? gegangen.
Ein hellblau Band im Morgen hing,
Der Tag hat angefangen;

grau, verlassen, verdrossen die Abenddämmerung:

Langsam auf Brachfeld und Moor welkt der Tag,
Und blaß zwinkern drei, vier Sterne,
Wie Kätzchenäugelchen, die zum erstenmal in die Welt blinzeln.
Es schweigt der Wind.
Eine Kuh brüllt auf fernen Feldern
In weiter Stille.

Der Aufruhr der Natur ballt sich zu dem zwingenden Bilde: „Der Sturm preßt trotzig an die Fensterscheiben — die rauhe Stirn.“ Ihr Friede wird Anschauung und Gegenwart:

Ein Wasser schwatzt sich selig durchs Gelände,
Ein reifer Roggenstrich schließt ab nach Süd;
Da stützt Natur die Stirne in die Hände
Und ruht sich aus, von ihrer Arbeit müd;

oder:

Ich bin im Wald an meiner Lieblingsstelle:
Durch eine Wiese, die von jungen Eichen
Umstanden ist, klungklingklangt eine Quelle.
— — —
Hier ist des Paradieses Geisterschwelle,
Wo Engel sich die kühlen Hände reichen.

Schon in den letzten Bildern zeigt sich auch die sprachschöpferische Kraft des Dichters. Durch das reflexive Umbilden eines Zeitwortes weiß er Schilderung in Handlung, in zart beseeltes

Leben umzusetzen: „Ein Wasser schwatzt sich selig durchs Gelände." Oder seine scharfen Sinne suchen umsonst im vorhandenen Wortschatz, um ihren Eindruck deutlich wiederzugeben und setzen sich unmittelbar in eigenen Worten durch: „Klungklingklangt eine Quelle" oder:

Den Rechen über die Schulter quer
Wippwappt zum Heuen die Grete daher.

In ein Wort sind hier die Beobachtungen des Gesichts und Gehörs zusammengedrängt, ein Wort, in dessen Tonfall schon man die Lässigkeit und Fülle der Bauerndirne körperlich miterlebt. Vielfach weiß Liliencron einen Vorgang zur unmittelbaren Gegenständlichkeit zu verdichten, indem er ein Dingwort zum Zeitwort umbildet: „Zipfelt hinter jenem Baum — deines Mitbewerbers Saum . . ." „Tigert er auf dich hinaus — tatz ihn! wie die Katz die Maus." Und durchaus schöpferisch wirkt er in der Fülle neuer Wortzusammensetzungen, vielleicht am glücklichsten in jenen beiden Wörtern, die sein innerstes Wesen zeichnen: „Blutlebendig, lebenbeglückt!"

Gewiß sind solche Bilder und Bildungen, wie alles Schöpferische, zuerst Intuition. Aber die Aufgabe des Künstlers ist es, dic unbestimmte Dämmerung intuitiv empfangener Vorstellungen zur klaren Helle und Festigkeit der Form zu führen. Und Liliencron suchte dieser Aufgabe in unermüdlicher Arbeit, in immer wachsender Bewußtheit genug zu tun. Darin war ihm Platen ein Vorbild. Und einem Jungdeutschen, der ihm zu wenig „die Feile gebraucht", rät er, „vorm jedesmaligen Zubettgehen wenigstens ein Platensches Sonett zu lesen, nur um die Meister der Form kennen zu lernen". An Gustav Falke schreibt er 1893: „Nun lassen Sie, wo jetzt ein Abschluß hinter Ihnen liegt, nun lassen Sie alles mehr ausreifen; und nun fangen Sie an, bei Ihren Sachen, bei entstehenden und entstandenen zu arbeiten! Der Begriff der Arbeit, des Durch-(Nach-)denkens, der Feile, lag Ihnen bisher ganz fern. . . . Genie aber — das alte richtige Wort: ist Arbeit, harte, mitleidlose Arbeit." In diesem Sinne sagt er von sich: „Keiner arbeitet langsamer als ich", und: „Wie ich in dieser Art ‚arbeite', um die ‚Feinheiten' heranzuziehen, wird erst eine spätere Zeit finden." Bis in grammatische Einzelfragen geht dieser Eifer. Empfindlich achtet sein feines Ohr auf die Reinheit der Reime: „Mir ist ein unreiner Reim wie eine Ohr-

feige.“ „Ein Dichter muß doch starken Sinn für guten Klang und Schönheit haben; es muß ihm doch weh tun, ihn schmerzlich berühren, wenn er unrein reimt oder unreine Reime hört.“ Und ebenso sorgsam wacht er über den Hiatus, die Alliteration, die Apostrophierung.

Welch reine, freie Künstlerfreude Liliencron an der Form als solcher hat, am Finden, Prägen und Modellieren seines Stoffes, offenbaren früh die Sizilianen, Achtzeiler in zwei Reimen, die Rückert eingeführt hat. „Haben Sie sich noch nicht versucht in ‚Sizilianen‘?“ — schreibt er 1886 —. „Es ist ja eine entzückende Form, um in tändelnder Weise ein Genrebild, ein Bild überhaupt, eine kleine Landschaft mit Anhängsel persönlicher Stimmung, einen Gedanken (irgendeinen plötzlich durchs Hirn gehenden) festzunageln. Jede dieser Sizilianen aber muß ein Meisterstück werden. Ich versichere Sie: Nehmen Sie irgendein kleines Bild, und dann los! Nun das Suchen der Reime oder mit irgendeinem alten Schmöker von Reimlexikon, dann auf dem Sofa, im Grase, mit guter Zigarre, und nun formt sich das Bildchen: man wird heiß, warme Wellen wie im Bade, plötzlich diese Wendung, dann jene, usw. Nun fängt's an; dies und das Wort paßt nicht; durch den Reim (so ist es!) kommen oft Gedanken. Nun wirbelt's hin und her, der Guß fließt; der Guß — steht, und Sie sind sterbensverliebt in die kleine Siziliane, die Ihnen nun einige Tage Freude macht.“ Schon die „Adjutantenritte“ bringen das entzückende, kleine Kabinettbild:

> Im Schneegestöber mag die Stadt ertrinken,
> Was kümmert's mich, ich sitze warm und trocken.
> Bemerklich kaum hör ich die Türe klinken,
> Und hinter mir schleicht irgendwer auf Socken,
> Um raschen Sprungs an meine Brust zu sinken.
> Ich tue wild und grenzenlos erschrocken.
> Sie lacht wie toll, die weißen Zähne blinken,
> Auf ihren Backen schmelzen noch die Flocken.

Und die „Neuen Gedichte“ bringen „Acherontisches Frösteln“, darin sich abendrotes Licht und abendkühle Schatten mischen:

> Schon nascht der Star die rote Vogelbeere,
> Zum Erntekranze juchheiten die Geigen.
> Und warte nur, bald nimmt der Herbst die Schere
> Und schneidet sich die Blätter von den Zweigen.

Dann ängstet in den Wäldern eine Leere;
Durch kahle Äste wird ein Fluß sich zeigen,
Der schläfrig an mein Ufer treibt die Fähre,
Die mich hinüberholt ins kalte Schweigen.

Diese formende Kraft und Bewußtheit zwingt auch die letzte Verlorenheit der Instinkte, ihr muß die dunkelste Natur sich fügen. Sie schwebt über dem Chaos und spricht am Schöpfungstage: „Es werde Licht.“ Eine Fülle heller Liebeslieder blühen und blitzen aus dem Chaos der Sinnenjahre. Ja, er wußte „stets, wie weit ich gehen darf“, wie weit er gehen mußte, um seine äußersten Möglichkeiten zu erfühlen, zu erfüllen. Das unbändige „Fite“-Erlebnis der Hamburger Zeit formt er zu den Fite-Stanzen des „Poggfred“, formt er in all seiner Ursprünglichkeit zu einem Liebeslied, das von Goethescher Unmittelbarkeit, Klarheit und Anmut ist:

Zwischen Roggenfeld und Hecken
Führt ein schmaler Gang;
Süßes, seliges Verstecken
Einen Sommer lang.

Wenn wir uns von ferne sehen,
Zögert sie den Schritt,
Rupft ein Hälmchen sich im Gehen,
Nimmt ein Blättchen mit.

Hat mit Ähren sich das Mieder
Unschuldig geschmückt,
Sich den Hut verlegen nieder
In die Stirn gerückt.

Finster kommt sie langsam näher,
Färbt sich rot wie Mohn;
Doch ich bin ein feiner Späher,
Kenn die Schelmin schon.

Noch ein Blick in Weg und Weite,
Ruhig liegt die Welt,
Und es hat an ihre Seite
Mich der Sturm gesellt.

Zwischen Roggenfeld und Hecken
Führt ein schmaler Gang;
Süßes, seliges Verstecken
Einen Sommer lang.

Von gleicher Anmut, Anschaulichkeit und Lebensfülle sind „Die Laterne“, „Säntis“, „Die kleine Bleicherin“, „Sonntag Nachmittag“, „Frühgang“, „Das Gewitter“ und die morgenfrischen, tauigfunkelnden freien Maße „Unter Goldregen und Syringen“. Voll zwiefacher Gegenwart sind die „Stammelverse nach durchwachter Nacht“: in vollendeter Deutlichkeit zeichnen sie die sehnsuchtzerwühlte, schwüle, schlaflose Nacht: „Stund auf Stunde — zogen die Schatten — und die Finsternisse schüttelten mich — in den Schauern der Liebe“, und dann die herbe Dämmerkühle der Morgenfrühe, das Erwachen der Natur und des handelnden Lebens: „Nun steh ich am offnen Fenster. — Auf dem Herzen riß ich mein Hemd auf, — daß der Tau mich kühle. — Am dünn-dämmrigen Himmel — verbleicht nüchtern — der Morgenmond. — Vom Flusse her ver-

nehm ich — langsame, gleichmäßige Ruderschläge. — Bei jedem Schlage — Knarren und janken die Riemen in ihren Pflöcken. — Einsam, durch die lauschende Stille — singt eine Drossel — im Nachbargarten. Duffgrausilbern hängen im Zwielicht — die Blätter der Bäume und Gesträuche; — nur ein rundes Geranienbeet — leuchtet grellrot zu mir empor. — Und alles wartet demütig, — wie mit niedergeschlagenen Augen, — auf den Tag."

Man darf gegenüber solchen Leistungen (ich weise vor allem noch auf die Perle der „Adjutantenritte": „Nach dem Ball") getrost den Namen Goethes herzuholen. Innerhalb des sinnlichen Lebens sind sie vollendet, geben sie ein Letztes an Fülle und Form. Und Goethe, dem jungen Goethe fühlt sich Liliencron nah in der Lebensfülle, -freude und -dankbarkeit: „Diese Freude" — preist er Goethes Jugendgedichte —, „dieser Puls, dies Jauchzen, diese überquellende Dankbarkeit, wenn er glückliche Stunden genossen hatte, dies Entzücken dann." Kann man Besseres zur Zeichnung seiner selbst, als das wiederholen? Fing nicht mit jedem seiner Liebesabenteuer für ihn die Liebe, das Leben, die Welt von neuem an? Immer wieder steht er selig erstaunt, ergriffen vor der Schönheit des Seins. Immer wieder kehrt er von seinem Erlebnis mit schlagendem Herzen, mit dankbar gebreiteten Armen:

Die erste Krähe läßt sich hören;
Leb wohl, mein Schatz, auf Wiedersehn.
Und durch die hochbeschneiten Föhren
Muß nun den Weg allein ich gehn.
Die Sonne steigt, und tausend Funken
Durchglitzern das beeiste Feld.
Von Glück und Liebe bin ich trunken;
O Gott, wie herrlich ist die Welt!

Diese immer neue Ergriffenheit und Bejahung, diese ewig junge Liebe zur Farbigkeit und Fülle, diese begeisterte Botschaft des Lebens hebt Liliencron über die Schranken seines Intellekts, über den Mangel ideellen Wissens in jene Macht und Allgewalt der Liebe, von der Angelus Silesius kündet:

Die Liebe geht zu Gott unangesagt hinein,
Verstand und hoher Witz muß lang im Vorhof sein.

Wie die altdeutschen Maler, wie die Niederländer wächst er aus der Treue und Liebe zum Sichtbarnahen und Einzelnen in

den Anteil am Ganzen, Fernen, Unsichtbaren. Aus den Heidehügeln der Heimat wird die Berghöhe Golgathas, aus Zeit und Gegenwart steigt das Überzeitliche, Heilig-Ewige: Christi Kreuzgang und Opfertod. Wie in der Kunst der alten Meister ist alles nächste Wirklichkeit, Tag und Gegenwart; heute tritt Christus den Kreuzweg an, er stammt aus unserem Volke, er zieht durch unsere Straßen, wir selber hämmern ihn ans harte Kreuz. Was sind vor dieser Kreuzigung Liliencrons die Skrupel seiner Jugend, ob Christus Gott sei oder der edelste, beste Mensch! Er ist das Große, Geheimnisvolle, die unendliche Liebe, die immer wieder aufsteht in der Angst und Enge unserer Endlichkeit, um immer wieder von uns verhöhnt, verraten, ans Kreuz geschlagen zu werden.

„Golgatha" ist — abgesehen von dem phantastischen Einschlag der Begnadigung, der leicht herauszutrennen ist — das Gewaltigste in Liliencrons Dichtung, der größten Schöpfungen eine, die der deutschen Lyrik eigen.

— — — Liliencron war der Ungeordnete gewesen im wilden Naturdrang seiner Instinkte, der Unverbundene, nur seiner selbst Bewußte. Aber unvermerkt führt die Natur das einzelne aus der Entfesselung seiner Kräfte in die Ordnung und Bindung des Ganzen. Aus der letzten Entrissenheit der Triebe, dem Dunkel der Zeugung wächst das einende Band der Gattung: das Kind, die Familie. Auch darin war Liliencron Natur. Ordnung, Pflicht, Verbundenheit wuchsen ihm aus dem Zeugnis seiner Verlorenheit: aus seinem Kinde.

Am 13. Juni 1894 meldet er seinem nächsten Freunde, Richard Dehmel: „In acht Wochen werde ich Vater sein." Und die Schilderung der Mutter offenbart, wie harmonisch und notwendig hier die Natur verband: ein Mädchen aus altem Bauerngeschlecht, aber mit aller Herbheit und Vornehmheit alteingesessenen, nordischen Bauerntums: „Das Mädchen fast puritanisch streng, stumm, nie oder selten ihre Sentiments zeigend, voll vornehmster, innerer Gesinnung. Eine echte Holsteinerin. Aus einer guten, alten, sehr angesehenen, weit verbreiteten Marschbauernfamilie." Am 2. Juli frohlockt er: „Richard! ... Die edelste, stille, vornehme Anna: Mutter. Der Schlingel aller Schlingel: ich: Vadder!" Zwei Tage darauf: „Eben habe ich zum erstenmal mein Töchterchen Abel gesehen. Mit herrlichen blauen Augen, dichten hellgelben Haaren ... Mich überfiel,

als ich von Mutter und Kind wegging, auf der Straße eine so furchtbare Melancholie, daß ich mich hätte unter die Räder der Eisenbahn werfen mögen. Mit einem einzigen Zuge war mein ganzer Leichtsinn, war alle meine Freude, war alle meine Poesie, war mein ganzes Leben ausgelöscht . . . Mein Leben ist abgeschlossen, mein letztes Tröpfchen Poesie ist hin. Als ich heute mein Töchterchen anstarrte, kam mir die furchtbare Verantwortung. Es kam wie Haß über mich." Es ist der letzte Aufruhr des ungebundenen Instinkts, die Angst des Fessellosen vor den Fesseln der Gattung. Liliencron war zu sehr reine Natur, um nicht ihrem Gesetz zu folgen, in Demut und Liebe, im Glück der Erfüllung. „Ich hätte Ihnen so unendlich viel zu erzählen: von meinem Töchterchen, das ich so sehr liebe!" schreibt er nach einem halben Jahre, wieder nach Monaten: „Ich habe für mein süßes Töchterchen zu sorgen, die gestern so reizend aussah im weißen Kapotthütchen", im Jahr darauf: „Namentlich und vor allem hab ich jetzt mein einziges Augenmerk darauf zu richten, Mutter und Töchterchen sicherzustellen", und: „Ich muß endlich ‚Schluß' machen. Es fällt mir schwer, weil ich noch so große, große Lebenslust fühle. Aber Abel . . .", im folgenden Jahr: „Gestern traf ich Anna und Abel bei ihrer Wohnung im leuchtenden Junifeld, für mich Kornblumen pflückend. Einen Schwur tat ich innerlich, daß ich mein Leben nur diesen beiden Menschen zu widmen habe." Im Februar 1900 gibt er diesem Schwur durch die Trauung Ausdruck, er fügt sich bewußt in den Zusammenhang der Gesellschaft ein. Der nächste Monat bringt ihm noch den Sohn: Wulf Kai Detlev Benediktus Wittekopp. Schon nach der Geburt des Töchterchens hatte er erklärt: „Ich könnte nur dann noch mal zum ‚Dichten' kommen, wenn ich (in Holstein, bei Hamburg) in Haide und Einsamkeit käme, gepflegt von Anna und umspielt von Abel." Endlich 1901 wird es ihm möglich trotz aller Geldsorgen in Alt-Rahlstedt bei Hamburg für sich und die Seinen ein kleines Haus zu mieten: „Ich bin nun in Alt-Rahlstedt und genieße, was ich wahrscheinlich nicht verdient hätte und habe, ein herrliches Familienglück." „Daß ich in meinem Alter noch ein so herrliches Familienglück finden sollte! Man soll ja nicht über seine Frau sprechen. Aber ich tu's mal: Sie hat den feinsten Herzenstakt. Lebt nur für die Kinder und mich. Und wie still, ordnend, immer das Rechte

treffend, ‚waltet‘ sie im Hause. ... Ob sie vor Kaiserinnen steht oder Bettlerinnen: immer dieselbe, gleiche, liebestille, liebesichere Frau, ein unverdientes großes Glück für mich!“

> Madonna unter dem Akazienbaum.
> Er steht in Blüte, heiße Jahreszeit,
> Der Himmel blaut bis an den Meeressaum.
>
> Und meine Herrin, hoch gebenedeit,
> Säugt unser Töchterchen, die kleine Abel,
> Und strahlt von rührendster Holdseligkeit.
>
> Der ganze Garten weihraucht venerabel,
> Und alle Blumen müssen sich verneigen;
> Weit, weither tobt, tollt, grollt die Sündenbabel.

In unvergleichlicher Innigkeit, Innerlichkeit und Anschaulichkeit hat Liliencron das stille, treue, heilige Glück der Familie gezeichnet, auch darin den alten deutschen Meistern nah. Im „Poggfred“ ist es, wo immer neue Strophen diesen Frieden künden. Und Poggfred, das „kunterbunte Epos in neunundzwanzig Kantussen“, daran er seit 1891 dichtet, ist es, das ihn jetzt vor allem beschäftigt. Über Byrons Don Juan hinaus bedeutet es die äußerste Zersetzung, die vollendete Lyrisierung epischer Formen. In Stanzen und Terzinen hält Liliencron die Fülle seiner äußeren und inneren Erlebnisse fest. Mit adliger Freiheit und Sicherheit läßt er seine Erinnerung oder Phantasie wie einen Viererzug edelster Rasse bald stürmend, schäumend, flockend vorwärtsschießen, bald in leichtem Ruck halten, wenden und seitwärtsbiegen. Heimatbilder breiten sich aus, die träumende Heide, die brandende See. Alles ist Weite, Frieden, Freiheit. Hier lebt Liliencron das adlige Leben, das ihm die Welt versagte, hier ist er Freiherr und Ritter. Was er je erfuhr, wächst hier aus der Dürftigkeit empirischer Verkettungen und zeigt sich im Lebensgefühl seines Trägers frei, hell und königlich. Machtvolle Szenen von lebenstrunkenem Humor, von sinnlich herber, wilder Größe entfalten sich. Und das „Böcklinsche, Klingersche“ der Phantasie ergänzt die Wirklichkeit. Bewohner des Mars, des Sirius erscheinen, Erden brennen, Welten werden durchflogen. Ein Riesenvogel, die Flügelenden festgekeilt im Eis der Erdenpole, sättigt sich im Dunstkreis unserer Qualen und weidet Menschen, Kinder bis zum Greise. — Auf weltentrücktem Gestirn, im frühlingskühlen Eibengarten schlummern unzählige junge Mädchen in alten

gotischen Bronzestühlen, sechzehnjährige, das Entzücken erster Liebesträume um den Mund — — Mazeppa, Seydlitz, Ziethen und der wilde Jäger reiten ein Rennen in den Lüften mit Pest, Hunger, Krieg und Tod, den apokalyptischen Reitern. Das Anschauliche, Sinnliche aller Szenen ist von zwingender Gewalt. Die große Schranke aber bleibt, daß Liliencrons Phantasie immer nur sinnlich aufnehmen und verknüpfen kann, daß ihr die ideelle Vertiefung und Verbindung versagt bleibt, daß aus ihrem zufälligen Neben- und Nacheinander nie ein notwendiges In- und Miteinander wird. Und dieser Mangel in Liliencrons Wesen dunkelt über Dichtung und Leben, je mehr es nun Abend wird. Wohl hat er sich in Weib und Kind, in Heide und Meer groß und rein der Natur verbunden, wohl ist Versöhnung in ihm, Erfüllung und Dank:

> Jetzt geh' ich durch das herbstliche Gefild,
> Ein Segnender, der wirren Welt so weit.

Und wohl hält er fest und gläubig zur sinnlichen Welt:

> Man soll die Erde nehmen klipp und klar,
> In Mollakkorden und in Durakkorden.
> Sie bleibt dieselbe, wie sie ist und war.

Metaphysische Unruhen, die Religionsskrupel seiner Jugend haben keine Macht mehr über ihn:

> Gott ist das Mitleid, das wir alle haben
> Mit uns selbst, und es wird mit uns begraben.

Aber eben darum kommen die Tage, in denen er fremd und düster vor dem sinnlos Sinnlichen allen Lebens steht. Dann erscheint ihm das Dasein im rein Naturhaften seines Kampfes, im Fressen und Gefressenwerden, im bloßen Entscheid selbstischer Kräfte roh und fürchterlich: „Meine Ansichten ‚die Ergebnisse meines Nachdenkens' über unser menschliches Leben werden immer schwärzer. Wenn man sechzig Jahre gelebt hat, hat man zu tief hineingesehen. Das einzige Gute, Liebe ist und bleibt die Familie." „Welche Unvernunft ist unser ganzes Leben. Welches Viehzeug ist ‚der Mensch'. Eine ekelhafte Bestie." Und erschütternd klagt es aus der Einsamkeit des Sinnlich-Gebundenen, aus der großen, schwermütigen Einsamkeit, in der alle Natur umsonst sich zu umfassen, sich zu begreifen sucht: „Welches Niemalsverstehen unter uns Menschen gegenseitig!" Was bleibt ihm, der dieses brutalen Kampfes

um das Dasein müde ist? Für die da draußen die Weisung: „Genießt und kämpft und wehrt euch bis aufs Messer!“, für sich: „Nur noch Einsamkeit, und zwar die denkbar schärfste (schönste) auf meinem Zimmer und Spaziergängen.“

Auf einer Reise zu den Schlachtfeldern seiner Jugend, die er Frau und Kindern zeigen will, mitten in funkelnden Erinnerungen von Krieg und Sieg, überfällt ihn die tödliche Krankheit. Aus Schmerz und Fieber schrillt der Todesschrei des ritterlichsten Kämpfers, die Verlassenheit alles Endlichen: „Laßt mich doch nicht so allein auf dem Schlachtfeld liegen!“, fleht die Inbrunst der Erlösung: „Musik! Musik!“ Des Großen Kurfürsten Reitermarsch, sein militärisches Lieblingsstück, trägt vom Grammophon des Nebenzimmers den Mut und Siegesklang seiner Jugend in seinen letzten Kampf, den Todeskampf.

Streut Rosen, Rosen in das Grab,
Und spielt Trompetenstücke;
Dann brecht mir meinen Wanderstab
Mit fester Hand in Stücke!

Es fiel ein Blatt vom Baum, es fiel
Durch fruchtbeschwerte Äste.
Nun geht zu eurem eignen Ziel
Ihr meine letzten Gäste!

Zum eignen Ziel geht spielbereit,
Schwenkt hoch die Trauerfahnen,
Froh, daß ihr noch auf Erden seid
Und nicht bei euern Ahnen!

NIETZSCHE

In der Reihe der epischen Lyriker hatte sich das Leben bejaht, sich in der Ganzheit und Gegenständlichkeit seiner Erscheinungen ausgesprochen. Liliencron hatte diese Mannigfaltigkeit und Fülle lyrisch durchdrungen und dem sinnlichen Leben zur höchsten Bejahung seiner selbst verholfen. So war die Zersetzung der ausgehenden Romantik überwunden, in der ihr gegensätzlichen, sinnlichen Welt überwunden. Noch aber blieb die größte Aufgabe: die Überwindung der romantischen, tragischen, dionysisch-mystischen Weltanschauung aus ihrem eigensten Wesen heraus, die Überwindung der Tragik durch den Tragiker, die Bejahung des Lebens aus tragischer Erkenntnis, trotz tragischer Erkenntnis, eben um der tragischen Erkenntnis willen. Diesen schmerzlichsten Kampf und Sieg erlebte die deutsche Lyrik in Friedrich Nietzsche (1844—1900).

Die Romantiker hatten versucht, die vernichtende Gewalt der tragischen Erkenntnis zu mindern, sie in Goethe ihrem Gegensatz zu nähern und zu versöhnen. An der inneren Unmöglichkeit dieses Versuches war ihr Wesen und Werk zerbröckelt. Die deutsche Tragödie hatte in Kleist und Hebbel, die deutsche Philosophie in Schopenhauer, die deutsche Musik in Beethoven dem tragischen Weltgefühl seinen reinen, ewigen Ausdruck gegeben. Von allen Seiten drang die tragische Erkenntnis vor, fand und verband und verdichtete sich: „Unser Zeitalter hat sich neue Augen eingesetzt" — konnte Nietzsche erklären —, „um überall das Leiden zu sehen und mit einer ungeheuren hypnotischen Starrheit des Blicks, die nur einmal bisher in der Geschichte ihresgleichen hatte, das Auge der Beschauer in die gleiche Richtung zu zwingen." In Richard Wagner drängten alle diese Linien zu ihrem Gipfel. Beethoven, Schopenhauer und die deutsche Tragödie wollten sich in ihm durchdringen, um die eine große Kunst zu schaffen, die das tragische, mystisch-dionysische Weltgefühl zu seiner letzten Höhe, zu seiner letzten Grenze steigern und gestalten sollte.

Dieser Endpunkt war der Ausgangspunkt, über seine Höhen führte der Weg zu neuen Tiefen, zu neuen Gipfeln. Nietzsches Aufgabe war es, Wagners Wesen und Werk am leidenschaftlichsten und gewaltigsten zu erfahren, zu durchdringen und durchdeuten, um so am frühsten und notwendigsten seiner Grenzen bewußt zu werden, um hinweg über sie zu neuen Wegen und Weiten den Blick zu wenden. „Ich sage Ihnen aufrichtig" — schreibt Nietzsche 1882 an Heinrich von Stein —, „daß ich selber zuviel von dieser ‚tragischen' Komplexion im Leibe habe, um sie nicht oft zu verwünschen. . . . Da verlangt es mich nach einer Höhe, von wo aus gesehen das tragische Problem *unter* mir ist. — Ich möchte dem menschlichen Dasein etwas von seinem herzbrecherischen und grausamen Charakter nehmen."

Mehr noch als Hölderlin, der Lieblingsdichter seiner Jugend, dessen „Empedokles" er nachahmte, dessen „Hyperion" ihm „wie der Wellenschlag des erregten Meeres" erschien („In der Tat, diese Prosa ist Musik"), mehr noch als Hölderlin ist Nietzsche im Grunde seines Wesens musikalisch bestimmt. „Einen nicht zustande gekommenen Komponisten" glaubt Gustav Mahler ihn nennen zu dürfen. „Übrigens war Nietzsches

kompositorische Begabung eine viel größere, als allgemein angenommen wird." Schon als Knabe beginnt er zu komponieren, schon mit vierzehn Jahren das Wesen der Musik zu erörtern. Und schon mit siebzehn Jahren spricht er ahnend Problem und Zwiespalt seines Wesens aus: „Wenn ich minutenlang denken darf, was ich will, da suche ich Worte zu einer Melodie, die ich habe, und eine Melodie zu Worten, die ich habe, und beides zusammen, was ich habe, stimmt nicht, ob es gleich aus einer Seele kam. Aber das ist mein Loos!" Es fehlte nur an einigen äußeren Zufälligkeiten, erzählt er, und er hätte es gewagt, Musiker zu werden. Durch praktische Erwägungen sowie durch seine Erziehungsjahre in Schulpforta bestimmt, widmete er sich der Philologie des Altertums. Aber er war von früh auf gewohnt, an das Ganze des Lebens seine Fragen zu richten, seine unbedingten Fragen. Aus den unselbständigen Jugendgedichten dringt der Schrei des Neunzehnjährigen: „Wolkensammler, o Herzenskündiger — mache uns mündiger!" Und vor dem Beginn seiner Universitätsstudien steht der heilig-große, leidenschaftliche Wahlspruch seines Lebens, „Dem unbekannten Gott":

Ich will dich kennen, Unbekannter,
Du tief in meine Seele Greifender,
Mein Leben wie ein Sturm Durchschweifender,
Du Unfaßbarer, mir Verwandter!
Ich will dich kennen, selbst dir dienen.

Diese Leidenschaft des Erkennens und Erlebens mußte ihn bald über die eigentlich philologischen Probleme hinwegdrängen. „Der Philologe liest noch Worte, wir Modernen nur noch Gedanken." „Nie kann die philologische Interpretation eines Schriftstellers das Ziel sein, sondern immer nur Mittel", Mittel, um die letzten Fragen des Lebens zu stellen, zu deuten, zu lösen. Alle großen Künstler sind ewige Menschheitstypen, stellen irgendein letztmögliches Verhältnis des Menschen zu seinen ewigen Fragen und Problemen typisch und zeitlos dar. Wo konnte er die Fülle des Lebens reicher und tiefer finden, um in ihr den Sinn des Lebens zu suchen, als in der unermeßlichen Kunst und Kultur des griechischen Altertums: Homer, die Vorsokratiker, Äschylus und Sophokles, Euripides und Sokrates wachsen immer gewaltiger, immer unmittelbarer vor ihm empor. Wie Schiller und Goethe, wie Hölderlin das Griechen-

tum gesucht hatten, um sich in ihm zu finden, so wirft er sich, die dunkle Lebensfülle seiner Probleme, in die griechischen Studien hinein.

Schopenhauer war es, dessen Philosophie sein Weltgefühl inzwischen aufgenommen und gestaltet hatte. Die „faszinierende Stellung Schopenhauers zur Kunst", zu seiner Kunst, zur Musik hatte es ihm angetan. Dieser Künstler-Philosoph, der nach dem entsagenden Kritizismus Kants wieder die geniale Intuition, die künstlerische Anschauung, das Ganze und Unmittelbare der Lebensprobleme in den Mittelpunkt der Philosophie gerückt hatte, war seinem Wesen verwandt. Er war ihm verwandt in der Weltverneinung seiner Philosophie, in der Lehre von der urgründigen Einheit aller Dinge im Weltwillen, dem niemals befriedigten, unseligen, dessen Selbstoffenbarung die Welt ist, friedlos, unselig wie er, von dem nur eine Erlösung möglich: daß er die Selbstoffenbarung, seine Objektivation absichtslos vorstellt, anschaut oder denkt: in der Wissenschaft, in der Kunst. Er war ihm verwandt in der tiefsten, metaphysischen Deutung der Musik, die aus dieser Welt- und Kunstanschauung, „der Musik einen verschiedenen Charakter und Ursprung vor allen anderen Künsten zuerkannte, weil sie nicht wie jene alle Abbild der Erscheinung, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst sei und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstelle". „Man könnte demnach die Welt ebensowohl verkörperte Musik als verkörperten Willen nennen." So faßt er das Wesen Schopenhauers, das Wesen des Philosophen, sein eigenes Wesen und Wirken: „Der Philosoph sucht den Gesamtklang der Welt in sich nachtönen zu lassen und ihn aus sich herauszustellen in Begriffen." Der Philosoph ein Komponist in Begriffen! Allüberall drängt die musikalische Stimmung und Sehnsucht durch. „Im Grunde" — schreibt der Vierundzwanzigjährige von einem Buche — „ist es Musik, die zufällig nicht mit Noten, sondern mit Worten geschrieben ist." Und er nimmt die „Geburt der Tragödie" voraus: „Vielleicht finde ich aber einmal einen philologischen Stoff, der sich musikalisch behandeln läßt, und dann werde ich stammeln wie ein Säugling und Bilder häufen wie ein Barbar, der vor einem antiken Venuskopfe einschläft." Bald darauf lernt er Richard Wagner persönlich kennen, dessen Mu-

sik ihm schon seit Jahren die Musik geworden war. Er ist begeistert, von ihm Preis und Anerkennung Schopenhauers zu hören, „was er ihm verdanke, wie er der einzige Philosoph sei, der das Wesen der Musik erkannt habe". Und als er im folgenden Jahre der ersten Meistersingeraufführung in Dresden beiwohnt, berichtet er Erwin Rhode: „Weiß Gott, ich muß doch ein tüchtiges Stück von Musiker im Leibe haben; denn in jener ganzen Zeit hatte ich die stärkste Empfindung, plötzlich zu Hause und heimisch zu sein, und mein sonstiges Treiben erschien wie ein ferner Nebel, aus dem ich erlöst war." Im April 1869 trifft er in Basel ein, mit 25 Jahren auf eine Professur berufen. Und wieder ist es Richard Wagners Nähe, Richard Wagners Freundschaft, die ihm hier zum Erlebnis wird. „Es ist eine unendliche Bereicherung des Lebens, einen solchen Genius wirklich nahe kennen zu lernen. Für mich knüpft sich alles Beste und Schönste an die Namen Schopenhauer und Wagner." Dann tobt der französische Krieg, an dem er als Krankenpfleger teilnimmt, bis ihn Mühsal und Krankheit niederwirft. Und hatte er schon vorher über alles einzelne hinweg die tragische Erkenntnis gehegt: „So elend ist aber unser Leben: von allen Seiten gähnt das Verderbliche und Schreckliche", so schließen sich ihm in den Kriegserlebnissen „die schrecklichen Untergründe des Seins, der ganze unendliche Reichtum des Wehes" bis zum Ekel, zur Unerträglichkeit auf: „Die Atmosphäre der Erlebnisse hatte sich wie ein düsterer Nebel um mich gebreitet: eine Zeitlang hörte ich einen nie endenwollenden Klagelaut." Sehnsüchtiger denn je flieht er aus dieser Unseligkeit und Grausamkeit des Seins in die erlösende Unendlichkeit der Musik. „Alles, was übrigbleibt, und sich gar nicht mit Musikrelationen erfassen lassen will, erzeugt bei mir mitunter geradezu Ekel und Abscheu. Und wie ich vom Mannheimer Konzert zurückkam, hatte ich wirklich das sonderbar gesteigerte übernächtige Grauen vor der Tageswirklichkeit: weil sie mir gar nicht mehr wirklich erschien, sondern gespenstisch."

Dieser Überdrang musikalischen Lebensgefühls mußte sich entladen, wenn sein Träger nicht zerbrechen sollte. Und falls der „nicht zustande gekommene Komponist" „den Gesamtklang der Welt" nicht in Noten herausstellen konnte, so mochte es in Begriffen sein, so mochte er „einen philologischen Stoff

musikalisch behandeln", so mochte er „stammeln wie ein Säugling und Bilder häufen".

Also entstand „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", „als Buch für Eingeweihte, als ‚Musik' für solche, die auf Musik getauft sind", „die, unmittelbar verwandt mit der Musik, in ihr gleichsam ihren Mutterschoß haben und mit den Dingen fast nur durch unbewußte Musikrelationen in Verbindung stehen".

Alles Lebens- und Weltgefühl, Lebens- und Weltwissen Nietzsches ist in dieses Werk eingegangen, Schopenhauer, Wagner, das Griechentum, sie sind untergegangen in dem musikalischen Allgefühl seiner Seele, um nur als dessen Bilderfunken sich zu entladen. Nietzsche selber ist es, der „hier das Ohr gleichsam an die Herzkammer des Weltwillens gelegt hat", der „den Widerklang zahlloser Lust- und Wehrufe aus dem ‚weiten Raum der Weltennacht' vernehmen" durfte. Das hohe Lied der Kunst, das höchste Lied der Musik klingt auf. Nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt. Die Kunst ist die „höchste Aufgabe und die eigentlich metaphysische Tätigkeit dieses Lebens". Sie gibt uns, die aus der Einheit alles Vorhandenen hinausgewiesen, in die Einzelhaft der Individuation verstoßen sind, die freudige Hoffnung, daß der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit, sie gibt uns mehr: die Musik ist die eigentliche Idee der Welt, in ihr fallen die Ketten, der Bann ist zerbrochen, wir sind „in kurzen Augenblicken das Urwesen selbst", sind frei und eins. Was ist alle unsere Kunst gegenüber diesem „Hirtenreigen der Metaphysik", sie ist nur die Effulguration der Musik in Bildern, nur das „trübe Mittel" für irdische Augen, die den Glanz der Sonne nicht ertragen. Und was ist die Weltgeschichte anders als die Geschichte der Musik! ihre tragische Herrschaft und Höhe im älteren Griechentum, der Kampf und Abfall der Menschheit im Optimismus der Wissenschaft, in Sokrates und Euripides, die tragische Erkenntnis Kants von der Unzulänglichkeit des Wissens, der Unzugänglichkeit des „Dings an sich", und der neue dionysische Siegeszug der Musik in Richard Wagner.

Nietzsche erhebt sich, diesem Siegeszuge den Weg zu bereiten. In der ersten der „Unzeitgemäßen Betrachtungen" wendet er sich gegen den deutschen „Bildungsphilister", gegen

den „schamlosen Philisteroptimismus", der in nüchterner Flachheit und Behaglichkeit die dionysische Not und Lust und Rätseltiefe des Daseins leugnet. In der zweiten kehrt er sich gegen die zeitgebundene Überschätzung der Geschichte, die dem Zeitlosen die Bahn versperrt. In der dritten zeichnet er in Schopenhauer den tragischen Philosophen, den großen Verkünder und Erzieher, und in der vierten zeigt er in Richard Wagner die Erfüllung, die Vollendung, den dithyrambischen Dramatiker, eine „der ganz großen Kulturgewalten": „Er waltet über den Künsten, den Religionen, den verschiedenen Völkergeschichten: ein Zusammenbildner und Beseeler des Zusammengebrachten, ein Vereinfacher der Welt."

Aber während Nietzsche also im Metaphysischen seines musikalischen Weltgefühls lebte, kämpfte und gestaltete, war sein Physisches immer schwerer bedrängt, immer dunkler bedroht worden. Seit jenen Erkrankungen des Kriegsjahres, der Brechruhr und Rachendiphtheritis, war er nie wieder ganz gesundet. Und je weniger er dessen geachtet und sich geschont hatte, je unendlicher die inneren Spannungen waren, die er täglich durchmaß, desto häufiger und heftiger wurden die Anfälle und Erschöpfungszustände. Schon im März 1871 klagt er: „Ach, wie sehr verlange ich nach Gesundheit! Man habe nur etwas vor, das etwas länger dauern soll als man selber — dann dankt man für jede gute Nacht, für jeden warmen Sonnenstrahl, ja für jede geregelte Verdauung." Sein Leiden steigerte sich „in langen Jahren bis zu einem Höhepunkt habitueller Schmerzhaftigkeit". Das Leben ward ihm fremd und unerträglich: „Die Überzeugung von dem Unwerte des Lebens, dem Truge aller Ziele drängt sich mir oft so stark auf, zumal, wenn ich krank zu Bette liege", schreibt er 1875. Ein Augenübel, das auf einer Gehirnaffektion beruht, tritt hinzu. 1876 muß er seinen Unterricht am Baseler Pädagogium, 1878 auch den der Universität aufgeben. „Es liegt eine schwere, schwere Last auf mir" — schreibt er 1880 —, „im letzten Jahre hatte ich 118 schwere Anfallstage." „Die furchtbare und fast unablässige Marter meines Lebens" — gesteht er Malvida von Meysenburg — „läßt mich nach dem Ende dürsten, und nach einigen Anzeichen ist mir der erlösende Hirnschlag nahe genug, um hoffen zu dürfen. Was Qual und Entsagung betrifft, so darf sich das Leben meiner letzten Jahre mit dem jedes Asketen irgendeiner Zeit

messen." Und in einem Briefe an Brandes aus dem Jahre 1888 nennt er „die Geschichte meiner Frühlinge seit 15. Jahren eine Schauergeschichte, eine Fatalität von Dekadence und Schwäche".

Es ist nicht sein persönliches Wohl und Wehe, um das er bangt, danach ihn verlangt, stets erfüllt ihn Zarathustras Wort: „Trachte ich denn nach meinem Glücke? ich trachte nach meinem Werke." Aber gerade sein Werk beginnt ihm zweifelhaft zu werden, vergebens suchen seine Kräfte sich in ihm zu behaupten, zu stärken, zu erneuern. Kein pulsendes Blut und Leben strömt und kreist von dort zu ihm. Er hatte die dionysische Lust der Musik verkündet, in der wir „mit der unermeßlichen Urlust am Dasein eins geworden sind und wo wir die Unzerstörbarkeit und Ewigkeit dieser Lust in dionysischer Entzükkung ahnen . . . glücklich Lebendige, nicht als Individuum, sondern als das reine Lebendige, mit dessen Zeugungslust wir verschmolzen sind". (Geburt der Tragödie.) Er hatte den Alldramatiker, den dithyrambischen Musiker gebildet, mit dem wir „auf die höchsten Sprossen der Empfindung" steigen, „dort erst wieder in der freien Natur und im Reich der Freiheit; von dort aus sehen wir wie in ungeheuren Luftspiegelungen uns und unsersgleichen im Ringen, Siegen und Untergehen als etwas Erhabenes und Bedeutungsvolles, wir haben Lust am Rhythmus der Leidenschaft und am Opfer derselben, wir hören bei jedem gewaltigen Schritte des Helden den dumpfen Widerhall des Todes und verstehen in dessen Nähe den Reiz des Lebens". (Richard Wagner in Bayreuth.) Wo war nun diese dithyrambische Macht? Wo blieb sie, ihn aufzunehmen in seiner Bedürftigkeit, zu tragen, zu durchpulsen, zu erneuern? Das Auge des Kranken, Entspannten, des Abseitsgeworfenen sah schärfer, kritischer, erwartender, zweifelnder. Schon vor der Niederschrift von „Richard Wagner in Bayreuth" formten sich die ersten Bedenken. „Richard Wagner in Bayreuth" überredete, überrief sie; das letzte Herzblut, die äußerste Spannung, die Angst des Ideals schufen das Bild, das vollendete, das not tat, daran ein Zweifel Sünde war. Um so näher kam der Zusammenbruch. Von den Bayreuther Aufführungen, die er als „die erste Weltumsegelung im Reiche der Kunst" verkündet hatte, „wobei die Kunst selber entdeckt wurde", flüchtete er nach Klingenbrunn im Bayrischen Wald, in den Notizen der „Pflugschar" sprach sich der Bruch mit Wagner aus.

Er hatte Leben gesucht, der Lebensbedürftige, dionysisches Leben, das lachend alles Endliche verneinen durfte, weil es des Unendlichen teilhaft war, Lebensverneinung aus Lebensübermaß, Lebensvernichtung aus Urlust und Schöpfungslust. Das war die dionysische Gewalt der Musik, daß sie uns hier, im Endlichen schon am Unendlichen teilgibt. Nein, wir sind nicht geengt, gefesselt, geknechtet, wir sind frei, unendlich, allmächtig, sobald ihre Stimme ruft, sobald die Seele aufwacht zu ihr. Das ist das „Lied an die Freude", der Weltenhymnus, daß wir in ihr endlich sind und unendlich, Geschöpf und Schöpfer, Zerbrochene und Zerbrecher, daß uns im Endlichen vom Endlichen Erlösung wird. So war Beethovens Musik, die absolute Musik, d i e Musik. Aber „Wagners Kunst ist überfliegend und transzendental. . . . Sie hat etwas wie Flucht aus dieser Welt, sie negiert dieselbe, sie verklärt diese Welt nicht" (1874). War es die Vermischung von Musik und Drama, von Wille und Erscheinung, vom Unendlichen der Musik und der Gebundenheit ans Endliche durch Person und Wort, die diese Musik nicht zu ihrer reinen Wesenheit, zur absoluten Lust befreite, die ihr nicht die Erlösung i m Endlichen, sondern nur v o m Endlichen möglich machte, pessimistisch schwächliche Weltflucht und müde Verneinung? „Mehrere Wege zur Musik stehen noch offen: organische Gebilde als Symphonie mit einem Gegenstück als Drama (oder Mimus ohne Worte?) und dann a b s o l u t e M u s i k, welche die Gesetze des organischen Bildens wiedergewinnt und Wagner nur benutzt als Vorbereitung. . . . Mir schwebte eine sich mit dem Drama deckende Symphonie vor. Vom Liede aus sich erweiternd. Aber die Oper, der Effekt, das Undeutsche zog Wagner anderswohin." (1878.) Der „Parsival" machte das Wesen dieser Musik offenbar, alle Zweifel bestätigten, alle Furcht erfüllte sich: Rausch und Betäubung, pessimistische, schwächliche Weltflucht, müde Verneinung! Hilflose Entäußerung und Entsagung mittelalterlichen Mönchtums, Ohnmacht und Flucht der Musik in den Bannkreis der Kirche: „Roms Glaube ohne Worte." „Die Anhängerschaft an Wagner zahlt sich teuer. Was macht sie aus dem Geist? b e f r e i t W a g n e r d e n G e i s t ? . . . Es gibt nichts Müdes, Abgelebtes, nichts Lebensgefährliches und Weltverleumderisches in Dingen des Geistes, das von seiner Kunst nicht heimlich in Schutz genommen würde . . . Alles, was je

auf dem Boden des verarmten Lebens aufgewachsen ist, die ganze Falschmünzerei der Transzendenz und des Jenseits hat in Wagners Kunst ihren sublimsten Fürsprecher — nicht in Formeln: Wagner ist zu klug für Formeln —, sondern in einer Überredung der Sinnlichkeit, die ihrerseits wieder den Geist mürbe und müde macht." (1888.) „Woran ich leide, wenn ich am Schicksal der Musik leide? Daran, daß die Musik um ihren weltverklärenden, jasagenden Charakter gebracht worden ist, daß sie décadence-Musik und nicht mehr die Flöte des Dionysos ist." (1888.)

In gesunden Tagen hatte er seine Lebensfülle, seinen Lebenswillen in diese Musik hineingeworfen, er hatte sie über sich selbst hinausgedeutet, er war an Wagner zum Dichter geworden. Jetzt, wo sein krankes Leben selber der Kraft bedarf, starrt er in die dunstig gefährlichen Gründe, er empört sich gegen die müde Betäubung und Lebensleugnung, in Widerwille und Verachtung fordert sein Instinkt ihren äußersten Gegensatz: das Klare und Bestimmte, Starke und Strenge. „Ich entdeckte das Leben gleichsam neu, mich selber eingerechnet — —, ich machte aus meinem Willen zur Gesundheit, zum Leben meine Philosophie.... Denn man gebe acht darauf: die Jahre meiner niedrigsten Vitalität waren es, wo ich aufhörte, Pessimist zu sein: der Instinkt der Selbstwiederherstellung verbot mir eine Philosophie der Armut und Entmutigung." Mit der Erbitterung der Enttäuschung, dem leidenschaftlichen Übermaß, der radikalen Konsequenz seines Wesens wandte er sich von allem, was er „bis dahin angebetet und geliebt" hatte, nahm er Partei „gegen mich und für alles, was gerade mir wehe tat und hart fiel". An die Stelle Wagners tritt Goethe, an die Stelle der Kunst die Wissenschaft, an die Stelle der Metaphysik das Diesseits, das Nächste, „der schlichte Blick für das wirkliche Menschenleben". „Man soll das Leben auf das Sicherste, Beweisbarste hin einrichten, nicht wie bisher auf das Entfernteste, Unbestimmteste, Horizont-Wolkenhafteste hin." „Man darf die Metaphysik als die Wissenschaft bezeichnen, welche von den Grundirrtümern des Menschen handelt, doch so, als wären es Grundwahrheiten." „Nicht die Welt als Ding an sich, die Welt als Vorstellung ist so bedeutungsreich, tief, wundervoll, Glück und Unglück im Schoße tragend." „Friede um mich und ein Wohlgefallen an allen nächsten Dingen!"

In „Menschliches, Allzumenschliches, Ein Buch für freie Geister" sucht dies neue Weltgefühl Gestalt. Das Buch ist „dem Andenken Voltaires geweiht . . ., einem der größten Befreier des Geistes zur rechten Stunde eine persönliche Huldigung darzubringen". Bis zur Selbstverleugnung geht die erbitterte Abkehr und Umkehr: „Der Künstler ist nicht der Führer des Lebens, wie ich früher sagte." „Der wissenschaftliche Mensch ist die Weiterentwicklung des künstlerischen." War Nietzsche einst an Wagner zum Dichter geworden, so wird er es hier an der Wissenschaft: in allen Farben malt er ihr Glück, das Glück des Erkennenden: „Ruhe, Größe, Sonnenlicht." Nicht in Dionysos, im Ideal der Athene ist der höchste Mensch, der einfachste und zugleich vollste, gegeben.

In Wahrheit war diese Sehnsucht und Feier der Ruhe und Schlichtheit, der optimistischen Klarheit der Wissenschaft, soweit sie nicht Gegenäußerung des Enttäuschten war, Heilmittel, „Optimismus, zum Zweck der Wiederherstellung, um irgendwann einmal wieder Pessimist sein zu dürfen". „Und doch hat ein Künstler das Buch geschrieben", bekennt eine Widmung. Aber ein neuer Künstler, mit all seinen Instinkten der Wagnerschen Musik, seiner Musik, und darum aller Musik, verfeindet, ein Künstler mit plastischem Willen, mit der Sehnsucht nach Diesseits, Bestimmtheit, Gestalt.

Wie aber sollte dieser Sehnsucht Genüge werden, da doch Nietzsche gleich Hölderlin stets nur im Ganzen, im Idealisch-Allgemeinen des Lebens gelebt hatte, da ihn alles einzelne in seiner Schwere, Trübe und Unvollendung schmerzte und abstieß. „Mir eignet eine vollkommen unheimliche Reizbarkeit des Reinlichkeitsinstinkts. . . . So wie ich mich immer gewöhnt habe — eine extreme Lauterkeit gegen mich ist meine Daseinsvoraussetzung, ich komme um unter unreinen Bedingungen —, schwimme und bade und plätschere ich gleichsam beständig im Wasser, in irgendeinem vollkommen durchsichtigen und glänzenden Elemente. Das macht mir aus dem Verkehr mit Menschen keine kleine Geduldsprobe; meine Humanität besteht nicht darin, mitzufühlen, wie der Mensch ist, sondern es auszuhalten, daß ich ihn mitfühle. . . Meine Humanität ist eine beständige Selbstüberwindung." Aus dieser — trotz alledem und alledem! — musikalischen Wesenheit und Entrücktheit führte kein Weg zum einzelnen Menschen. Einen ein-

zelnen Menschen zu bilden, blieb ihr versagt, aber die Sehnsucht des Künstlers war zu ungeheuer, in Schmerz und Kampf und titanischer Kühnheit rang sie sich durch, die „Morgenröte", die „Fröhliche Wissenschaft" sind Kampf und Weg, der „Zarathustra" ist die Erfüllung. Wenn es ihr versagt war, einen Menschen zu schaffen, ihr ward die höhere, weltgewaltige plastische Möglichkeit: den Menschen zu schaffen! „Der Mensch ist etwas Flüssiges und Bildsames — man kann aus ihm machen, was man will." „Zum Menschen treibt er mich stets von neuem, mein inbrünstiger Schaffenswille; so treibt's den Hammer hin zum Steine. Ach, ihr Menschen, im Steine schläft mir ein Bild, das Bild der Bilder! Ach, daß es im härtesten, häßlichsten Steine schlafen muß." Er sieht „die Erde jetzt als Marmorwerkstätte daliegend". Und wie Michelangelo in den Marmorbrüchen von Karrara träumte, die Bergesgipfel zu einem einzigen, unerhörten Denkmal seiner Kunst und Gewalt zusammenzuhauen, so meißelt er aus den morgenroten Gipfeln der Zukunft sein Bildwerk: den Übermenschen.

Er war von der Metaphysik geflüchtet, er hatte das „Horizont-Wolkenhafte" des Ideals verlassen, er hatte Gott verworfen. Nun stand er, der Musiker, der Mensch des Unbedingten, zwischen der Unvollendung des Wirklichen: „Ich wandle unter den Menschen wie unter den Bruchstücken und Gliedmaßen von Menschen!" Und er begriff: „Wer das Große nicht mehr in Gott findet, findet es überhaupt nicht mehr — er muß es leugnen oder schaffen." „Das Heiligste und Mächtigste, was die Welt besaß, ist unter unsern Messern verblutet. Ist nicht die Größe dieser Tat zu groß für uns? Müssen wir nicht selber zu Göttern werden, um ihrer nur würdig zu erscheinen?" „Wir schufen den schwersten Gedanken — nun laßt uns das Wesen schaffen, dem er leicht und selig ist."

„Einst sagte man Gott, wenn man auf ferne Meere blickte, nun aber lehre ich euch sagen: Übermensch. Gott ist eine Mutmaßung, aber ich will, daß euer Mutmaßen nicht weiter reiche als euer schaffender Wille. Könntet ihr einen Gott schaffen? — So schweigt mir doch von allen Göttern! Wohl aber könntet ihr den Übermenschen schaffen." Aus der Demut des Erschaffenen hebt sich die Menschheit, selber nun Bildner, selber nun Schöpfer, eine Welt von Schaffenden: „Das einzige Glück liegt im Schaffen: ihr alle sollt mitschaffen."

Das ist das alte dionysische Glück: Bildwerk und Bildner, Stein und Hammer, Zerbrochene und Zerbrecher zugleich zu sein — aber herausgehoben aus seltener mystischer Entrückheit in die Helle des Lebens, in Tat und Wirklichkeit. Das ist die alte Ur- und Schöpfungslust des Willens — aber nicht mehr des blinden, unvernünftigen, unseligen Willens Schopenhauers, sondern des klaren, bewußten, selbstherrlichsten Lebenswillens. Wie der Künstler nicht seine Jahre zählt, die Geburt der Zeit, sondern nur sein Zeitloses, seine Werke, so zählt die Menschheit nicht die Jahrhunderte, nicht das Auf und Ab ihres Zeitenganges, sondern nur ihre zeitlosen Schöpfungen: die Übermenschen, gewiß, „daß ein einzelner ganzen Jahrtausenden unter Umständen ihre Existenz rechtfertigen kann". Und wie der Künstler nicht fragt, was ihn ein Werk an Blut und Leben gekostet, sondern nur, wie vollkommen das Werk ist, so fragt die Menschheit nicht, was an Dunkel, Blut und Schicksal ihr Werk erfordert, dem Künstler gleich bereit, ihm alle Opfer zu bringen, sich selbst zum Opfer zu bringen: Nur in seiner Vollkommenheit rechtfertigt sie sich, bejaht sie sich, liebt sie sich. In ihm gewinnt sie die „höchste Äußerung des Mutes und des Machtgefühls": „das jasagende Pathos par excellence", „das tragische Pathos": „amor fati". Der Schmerz, der tragische Schmerz ist kein Einwand mehr gegen das Leben, er ist seine höchste bildende Gewalt, der beste Hammer. „Je ne veux pas supprimer la douleur — hat Jean François Millet erklärt — la douleur est peut être ce qui fait le plus fortement exprimer les artistes." „Ich will es so schwer haben als nur irgendein Mensch es hat", fordert Nietzsche, der Künstler, und mit ihm jubelt die schaffende Menschheit: „Ihr wollt womöglich das Leiden abschaffen; und wir? — es scheint: wir wollen es lieber noch höher und schlimmer haben, als je es war! Die Zucht des Leidens, des großen Leidens — wißt ihr nicht, daß nur diese Zucht alle Erhöhungen des Menschen bisher geschaffen hat?" Das ist die „aus der Fülle, der Überfülle geborene Formel der höchsten Bejahung, ein Jasagen ohne Vorbehalt, zum Leiden selbst, zur Schuld selbst, zu allem Fragwürdigen und Fremden des Daseins selbst" . . . „Der tragische Mensch bejaht noch das herbste Leiden, er ist stark, voll, vergöttlichend genug dazu."

Aus dieser Trunkenheit der Bejahung, der Berufung, der

Schöpferlust, „aus dem Glück des Übermenschen heraus" blitzt die Idee der „ewigen Wiederkunft". Wer denn, der einmal die Erfüllung des Schaffenden erlebt hat, der Schmach und Schmerz und Zufall seines Lebens gerechtfertigt hat, vollendet hat, geewigt hat in der Ewigkeit seines Werkes, wer würde nicht immer wieder nach diesem Leben verlangen, nach jedem Augenblick dieses Lebens verlangen, nach Schmach, Schmerz und Zufall, um es ewig von neuem zu rechtfertigen und zu vollenden! „‚War das — das Leben?', will ich zum Tode sprechen. ‚Wohlan! Noch einmal!'" Das ist das „jasagende Pathos", der „Künstler-Pessimismus" der Menschheit, „der sich nicht nur mit dem, was war und ist, abgefunden hat, sondern es, so wie es war und ist, wieder haben will, in alle Ewigkeit hinaus unersättlich da capo rufend". „Dein Leben — dein ewiges Leben! — So leben, daß du wünschen mußt, wieder zu leben, ist die Aufgabe — du wirst es jedenfalls. So leben, daß wir nochmals leben und in Ewigkeit so leben wollen! Unsere Aufgabe tritt in jedem Augenblick heran — Wir wollen ein Kunstwerk immer wieder erleben!" „Dieser Gedanke enthält mehr als alle Religionen, welche nach einem anderen Leben hinblicken." „Alles geht, Alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins. Alles stirbt, Alles blüht wieder auf, ewig läuft das Jahr des Seins. Alles bricht, Alles wird neu gefügt; ewig baut sich das gleiche Haus des Seins. Alles scheidet, Alles grüßt sich wieder; ewig bleibt sich treu der Ring des Seins." Das ist die Ur- und Schöpferlust, die Künstlerlust: „Weh spricht: ‚Vergeh! Weg! du Wehe!' — — Lust will sich selber, will Ewigkeit, will Wiederkunft, will Alles-sich-ewiggleich — — Alles von neuem, Alles ewig, Alles verkettet, verfädelt, verliebt, oh so liebtet ihr die Welt, — ihr Ewigen, liebt sie ewig und allezeit: und auch zum Weh sprecht ihr: vergeh, aber komm zurück! Denn alle Lust will — Ewigkeit!"

O Mensch! Gib Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
„Ich schlief, ich schlief —,
Aus tiefem Traum bin ich erwacht: —
Die Welt ist tief,
Und tiefer als der Tag gedacht.

Tief ist ihr Weh —,
Lust — tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit —
— will tiefe, tiefe Ewigkeit!"

Das ist das Evangelium des neuen, dionysischen Menschen, des neuen, dionysischen Lebens. Das ist die Versöhnung und

Einigung des plastischen und musikalischen, des apollinischen und dionysischen Ideals. Der Übermensch, die ewige Wiederkunft sind Wirklichkeit und Idee, Erscheinung und Ding an sich, Zeit und Ewigkeit zugleich. Das ist die Botschaft, Bild und Lied Zarathustras, das Werk, das Nietzsches Dasein in all seinen Gründen und Abgründen, seinen Einsamkeiten und Eisigkeiten gerechtfertigt und geewigt hat: „Inzwischen kam Zarathustra langsam, Bogen für Bogen zum Vorschein. Ja, ich lernte ihn jetzt erst kennen! In jenen zehn Tagen seiner Entstehung hatte ich dazu keine Zeit. Wirklich, liebster Freund, es scheint mir mitunter, als ob ich gelebt, gearbeitet und gelitten hätte, um dies kleine Buch von sieben Bogen machen zu können! ja, als ob mein Leben damit nachträglich eine Rechtfertigung erhalte. Und selbst auf diesen schmerzhaftesten aller Winter sehe ich seitdem mit anderen Augen: wer weiß, ob nicht erst eine so große Qual nötig war, mich zu jenem Aderlaß zu bestimmen, als welcher dies Buch ist? . . . Es ist sehr viel Blut in diesem Buche."

Es war der erste Teil Zarathustras, der vom 3. bis 13. Februar in Rapallo entstand, Ende Juni, Anfang Juli 1883 ward in Sils Maria der zweite und Januar 1884 in Nizza der dritte Teil vollendet, jeder in zehn Tagen. Der vierte Teil ist mit Unterbrechungen niedergeschrieben, September 1884 in Zürich begonnen und Februar 1885 in Nizza beendet. Alle seine früheren Werke erschienen Nietzsche gegen ihn nur als Kommentare, die er eher geschrieben habe als den Text.

Wer Viel einst zu verkünden hat,
Schweigt Viel in sich hinein.
Wer einst als Blitz zu zünden hat,
Muß lange — Wolke sein.

In den „Kommentaren" hatte sich die Atmosphäre geballt, von allen Seiten waren die dunklen Spannungen zusammengezogen. Nur im Wetterleuchten verstreuter Gedichte waren sie aufgezuckt:

Ja! Ich weiß, woher ich stamme!
Ungesättigt gleich der Flamme
Glühe und verzehr' ich mich.
Licht wird Alles, was ich fasse,
Kohle Alles, was ich lasse:
Flamme bin ich sicherlich!

Jetzt war die Zeit erfüllt, „zu groß war die Spannung meiner Wolke", jetzt entlud sie sich in Sturm und Gewittern, jetzt redete sie in Blitzen. Es sind die Blitze und Wetter der In-

spiration, aus denen die alttestamentarischen Propheten ihren Gott verkündigten, aus denen Hölderlin seine „Nachtgesänge" sang, aus denen Beethovens Symphonien rauschten. „Hat jemand Ende des neunzehnten Jahrhunderts einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter Inspiration nannten? ... Offenbarung in dem Sinn, daß plötzlich mit unsäglicher Sicherheit und Feinheit Etwas sichtbar wird, hörbar wird, Etwas, das Einen im Tiefsten erschüttert und umwirft. ... Man hört, man sucht nicht; man nimmt, man fragt nicht, wer da gibt; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Notwendigkeit, in der Form ohne Zögern, — ich habe nie eine Wahl gehabt. Eine Entzückung, deren ungeheure Spannung sich mitunter in einen Tränenstrom auslöst, bei der der Schritt unwillkürlich bald stürmt, bald langsam wird; ein vollkommenes Außer-sich-sein ... eine Glückstiefe, in der das Schmerzlichste und Düsterste nicht als Gegensatz wirkt, sondern als bedingt, als herausgefordert, als eine notwendige Farbe innerhalb eines solchen Lichtüberflusses. ... Alles geschieht im höchsten Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturme von Freiheitsgefühl, von Unbedingtsein, von Göttlichkeit." Der Dichter ist nicht nur der Bildner, er ist zugleich der Seher seines Gottes, seine Vision überfällt und überwältigt ihn und redet durch ihn hindurch, in Bildern und Blitzen redet sie durch ihn, den Entrückten. All seine Leidenschaft ist, Bild zu sein, nur Bild zu sein, in Bilderfunken sich zu versprühen. „Die Sentenz von Leidenschaft zitternd; die Beredsamkeit Musik geworden; Blitze vorausgeschleudert nach bisher unerratenen Zukünften. Die mächtigste Kraft zum Gleichnis, die bisher da war, ist arm und Spielerei gegen diese Rückkehr der Sprache zur Natur der Bildlichkeit." Es ist der dionysische Dichter, der in der Endlichkeit des Bildes, in der Unendlichkeit des Rhythmus und Melos das Unsagbare zu sagen, das Ewige zu verwirklichen sucht. Die Aufgabe der Musik! Einer neuen Musik, einer „helleren, freudigeren", einer „höchsten Äußerung des Mutes und des Machtgefühls", die Musik des „jasagenden Pathos", die Rhythmen der ewigen Wiederkunft. „Musik" hatte Nietzsche die „Geburt der Tragödie" genannt. „Man darf vielleicht" — sagt er im „Ecce homo" — „den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen." Von Hölderlins „Hyperion" hatte der Siebzehnjährige geschrieben: „In der Tat, diese Prosa ist Musik",

„dem Wellenschlag des erregten Meeres" hatte er sie verglichen. Aber „Hyperion" suchte noch nach einer epischen Folge, Zarathustra ist ganz Musik, ein rein lyrisch-musikalisches Werk, er ist musikalischer in seinen Rhythmen als der „Hyperion", stürmender und weitgespannter in seinen Rhythmen als die „Nachtgesänge": „Ein Instinkt rhythmischer Verhältnisse, der weite Räume von Formen überspannt — die Länge, das Bedürfnis nach einem weitgespannten Rhythmus ist beinahe das Maß für die Gewalt der Inspiration." Hölderlins Rhythmus und Bau in der visionären Verkündung seiner „Nachtgesänge" war der von Gesängen, von Dithyramben gewesen, Zarathustras Maße und Aufbau sind gewaltiger, vielumfassender: „Zarathustra" — erklärt Gustav Mahler — „ist ganz aus dem Geiste der Musik geboren, ja geradezu sinfonisch aufgebaut." Wie die Sätze einer Symphonie, so folgen die Teile einander: der kurze, erzählende Satz der „Vorrede" — die Exposition des Hauptthemas —, die Verkündigung des Übermenschen im zweiten Satze, sein Leiden und seine Vollendung im dritten und seine Ewigung im vierten Satze: aus Eis und Einsamkeit, Ekel und Grauen, aus dunkelsten Schmerzen ringt, trotzt, strahlt der purpurne Trompetenruf der ewigen Wiederkunft, im dithyrambischen Finale, den siebenfach übersteigerten, unerträglichen, sprengenden Jubelhymnen des „Ja- und Amenliedes" verbraust das All. — — Das ist Nietzsches „Lied an die Freude", seine „Neunte Symphonie".

In einem Sturm, einem Gewitter von Bildern will das Geheimnis sich durchhellen, das Irrationale sich verkünden. Mysterien sind nicht zu beweisen, nicht logisch zu entwickeln, nicht zur organischen Form zu gestalten. Nur immer neue Bilderfunken vermögen sie ahnend zu überblitzen. Die Bildersprache der Propheten, die Gesichte des Alten Testaments, das endlose, sich übersteigernde, überstürzende Nebeneinander ihrer Bilder sind die Ausdrucksmittel des Zarathustra. Nie sah die deutsche Dichtung eine gleiche Bildertrunkenheit, Bildnotwendigkeit.

> Zu langsam läuft mir alles Reden: — in deinen Wagen springe ich, Sturm! Und auch dich will ich noch peitschen mit meiner Bosheit!
>
> Wie ein Schrei und ein Jauchzen will ich über weite Meere hinfahren, bis ich die glückseligen Inseln finde, wo meine Freunde weilen: —

Und meine Feinde unter ihnen! Wie liebe ich nun Jeden, zu dem ich nur reden darf! Auch meine Feinde gehören zu meiner Seligkeit.

Zu groß war die Spannung meiner Wolke: zwischen Gelächtern der Blitze will ich Hagelschauer in die Tiefe werfen.

Alle Gedanken, alle Dinge eilen herbei zu diesem „Fürsprecher des Lebens", von ihm ihre Namen zu empfangen, Leben, Bewegung, Bewußtsein zu empfangen: „Alle guten mutwilligen Dinge springen vor Lust ins Dasein." „Hier ist mein Vorgebirg und da das Meer: das wälzt sich zu mir heran, zottelig, schmeichlerisch, das getreue alte hundertköpfige Hundsungetüm, das ich liebe." „Dort, wo die Stürme hinab ins Meer stürzen und des Gebirges Rüssel Wasser trinkt — —." „Saht ihr nie ein Segel über das Meer gehn, gerundet und gebläht, und zitternd vor dem Ungestüm des Windes? — Dem Segel gleich, zitternd vor dem Ungestüm des Geistes, geht meine Weisheit über das Meer — meine wilde Weisheit!" „Meine wilde Weisheit wurde trächtig auf einsamen Bergen; auf rauhen Steinen gebar sie ihr Junges, Jüngstes. — Nun läuft sie närrisch durch die harte Wüste und sucht und sucht nach sanftem Rasen — meine alte, wilde Weisheit! — Auf eurer Herzen sanftem Rasen, meine Freunde, auf eure Liebe möchte sie ihr Liebstes betten!" „Meine ungeduldige Liebe fließt über in Strömen, abwärts, nach Aufgang und Niedergang. Aus schweigsamem Gebirge und Gewittern des Schmerzes rauscht meine Seele in die Täler."

Immer wieder klingt durch die Lebens- und Leidenstrunkenheit des Schaffend-Entrückten der dunkle Fragelaut, der Sehnsuchtslaut des Einsam-Verlassenen, des Antwortlosen:

Der Freunde harr' ich, Tag und Nacht bereit,
Wo bleibt ihr Freunde? Kommt! 's ist Zeit! 's ist Zeit!

„Auf einer Loggia, hoch über der Piazza Barberini, von der aus man Rom übersieht und tief unten die Fontana rauschen hört, wurde jenes einsamste Lied, das je gedichtet worden ist, das Nachtlied, gedichtet; um diese Zeit ging immer eine Melodie von unsäglicher Schwermut um mich herum, deren Refrain ich in den Worten wiederfand, ‚tot vor Unsterblichkeit'."

Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.

Nacht ist es: nun erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.

Ein Ungestilltes, Unstillbares ist in mir; das will laut werden.

Eine Begierde nach Liebe ist in mir, die redet selber die Sprache der Liebe.

Licht bin ich: ach, daß ich Nacht wäre! Aber dies ist meine Einsamkeit, daß ich von Licht umgürtet bin.

Neben der hymnischen und dithyrambischen Lyrik Zarathustras treten die eigentlichen Gedichte Nietzsches zurück. Nach den Jugendgedichten, deren Unselbständigkeit nur vom Gelöbnis „Dem unbekannten Gotte" flammend durchbrochen wird, beginnt erst mit dem Jahre 1871 die persönliche Form sich durchzuringen, eine Form, die vom Anfang an dem Zarathustra zustrebt: Die entrückte, einsame Seele des Dichters erfühlt sich in herben, großen Naturbildern und Naturmythen des Hochgebirges, und schwebt doch — sich der rückhaltlosen Hingabe weigernd wie diese Natur — im Trotz der Ironie über ihrem Gefühl:

An die Melancholie.

— — — Du herbe Göttin wilder Felsnatur,
Du Freundin liebst es, nah mir zu erscheinen;
Du zeigst mir drohend dann des Geiers Spur
Und der Lawine Lust, mich zu verneinen.
Rings atmet zähnefletschend Mordgelüst:
Qualvolle Gier, sich Leben zu erzwingen!
Verführerisch auf starrem Felsgerüst
Sehnt sich die Blume dort nach Schmetterlingen.

Dies alles bin ich — schaudernd fühl ich's nach —
Verführter Schmetterling, einsame Blume,
Der Geier und der jähe Eisesbach,
Des Sturmes Stöhnen — Alles dir zum Ruhme,
Du grimme Göttin, der ich tief gebückt,
Den Kopf am Knie ein schaurig Loblied ächze,
Nur dir zum Ruhme, daß ich unverrückt
Nach Leben, Leben, Leben lechze! — — —

In den Jahren 1876 und 1877 führen Gedichte wie „Der Wanderer", „Der Herbst", „Am Gletscher" die Naturbeseelung und -mythisierung fort. Die gedankliche, ironische Verhaltenheit fällt, die einsame Seele gibt sich den klingenden Tiefen ihrer Schwermut hin, die Strophen zerrinnen in freie Rhythmen, Bild und Rhythmus sind in Musik gelöst:

Die Sonne schleicht zum Berg
Und steigt und steigt
Und ruht bei jedem Schritt.

Was ward die Welt so welk!
Auf müd gespannten Fäden spielt
Der Wind sein Lied — — —

Oh Frucht des Baums,
Du zitterst, fällst?
Welch ein Geheimnis lehrte dich
Die Nacht,
Daß eisger Schauder deine Wange,
Die Purpur-Wange deckt? — — —
Dies ist der Herbst: der — bricht
dir noch das Herz!

Die Jahre, die wie „Menschliches Allzumenschliches“ und „Die fröhliche Wissenschaft“ sich der Musik ab-, der Wissenschaft, dem Glück des Erkennenden zuwenden, schaffen die Sinnsprüche: „Sinnspruch hat ein neu Gebiet — Er kann spotten, schwärmen, springen — Niemals kann der Sinnspruch singen — Sinnspruch heißt: Sinn ohne Lied.“ In kühnen, funkelnden Antithesen und Paradoxen kämpft diese Spruchdichtung den Befreiungskampf des Geistes mit. Aber zwischen ihren Degenstößen ballen sich wie Stoßseufzer kurze Bekenntnisse, die in Einem Bilde letzte seelische Schicksale verdichten, wie „Ecce homo“ („Ja, ich weiß, woher ich stamme“), „Ohne Neid“, „Meine Härte“, „Wer viel einst zu verkünden hat“, oder:

Der Baum spricht:
Zu einsam wuchs ich und zu hoch —
Ich warte: worauf wart ich doch?
Zu nah ist mir der Wolken Sitz;
Ich warte auf den ersten Blitz.

Die Zarathustrajahre lösen die Reflexion der Sprüche wieder in lyrische Verlorenheit. Das Frühjahr 1884 bringt das übermütige Sturm- und Tanzlied „An den Mistral“, der Herbst das abgründig wehe und bittere Schicksalslied „Vereinsamt“ und den erhabenen, tragischen Sehnsuchtsruf des Gipfel-Einsamen: „Aus hohen Bergen“. Dann gehen die „Dionysosdithyramben“, „die Lieder Zarathustras, welche er sich selber zusang, daß er seine letzte Einsamkeit ertrüge“, in den Stil und Rhythmus Zarathustras ein. Nur in den drei abendgoldenen Liedern „Die Sonne sinkt“ lösen sich Pathos und Ekstase der Dithyramben in eine Musik der Bilder und Rhythmen, die voll metaphysischer Süße und Verklärung ist:

Heiterkeit, güldene, komm!
Du des Todes
Heimlichster, süßester Vorgenuß!
— Lief ich zu rasch meines Wegs?
Jetzt erst, wo der Fuß müde ward,
Holt dein Blick mich noch ein
Holt dein Glück mich noch ein.

Rings nur Welle und Spiel.
Was je schwer war,
Sank in blaue Vergessenheit,
Müßig steht nun mein Kahn.
Sturm und Fahrt – wie verlernt er das!
Wunsch und Hoffen ertrank,
Glatt liegt Seele und Meer.

Siebente Einsamkeit!
Nie empfand ich
Näher mir süße Sicherheit,
Wärmer der Sonne Blick.
— Glüht nicht das Eis meiner Gipfel noch?
Silbern, leicht, ein Fisch,
Schwimmt nun mein Nachen hinaus . . .

„Sprich dein Wort und zerbrich!“ hatte Nietzsche seinem Zarathustra zugerufen. Wenn auch die tragische Gebrechlichkeit des Seins ihn vor der Zeit niederwarf: er hatte sein Wort sprechen dürfen, seine große unbedingte Bejahung.

In Goethe hatte der apollinische, plastische Künstler das Wort des Siebenten Tages gesprochen: „Wie es auch sei, das Leben, es ist gut!“ — — „In der Musik“ aber, mußte mit Nietzsche die Menschheit fragen, in der tragischen Sphäre des Lebens „fehlt jenes volle erlösende und bindende Element Goethe“ — „Goethe, zu dem eine ebenbürtige Musik noch nicht gefunden ist.“ Nietzsche sollte sie finden, hat sie gefunden, soweit dies aller Sprache möglich ist. Neben die schlichte, schöne Bejahung des apollinischen Künstlers stellte er die des dionysischen, erfüllte er sich und der Welt die liebestiefste Verheißung:

> „Ich will immer mehr lernen, das Notwendige an den Dingen als das Schöne zu sehen: — so werde ich einer von denen sein, welche die Dinge schön machen. Amor fati: das sei von nun an meine Liebe! . . . Und, Alles in Allem und Großem: ich will irgendwann einmal nur noch ein Ja-sagender sein!“

